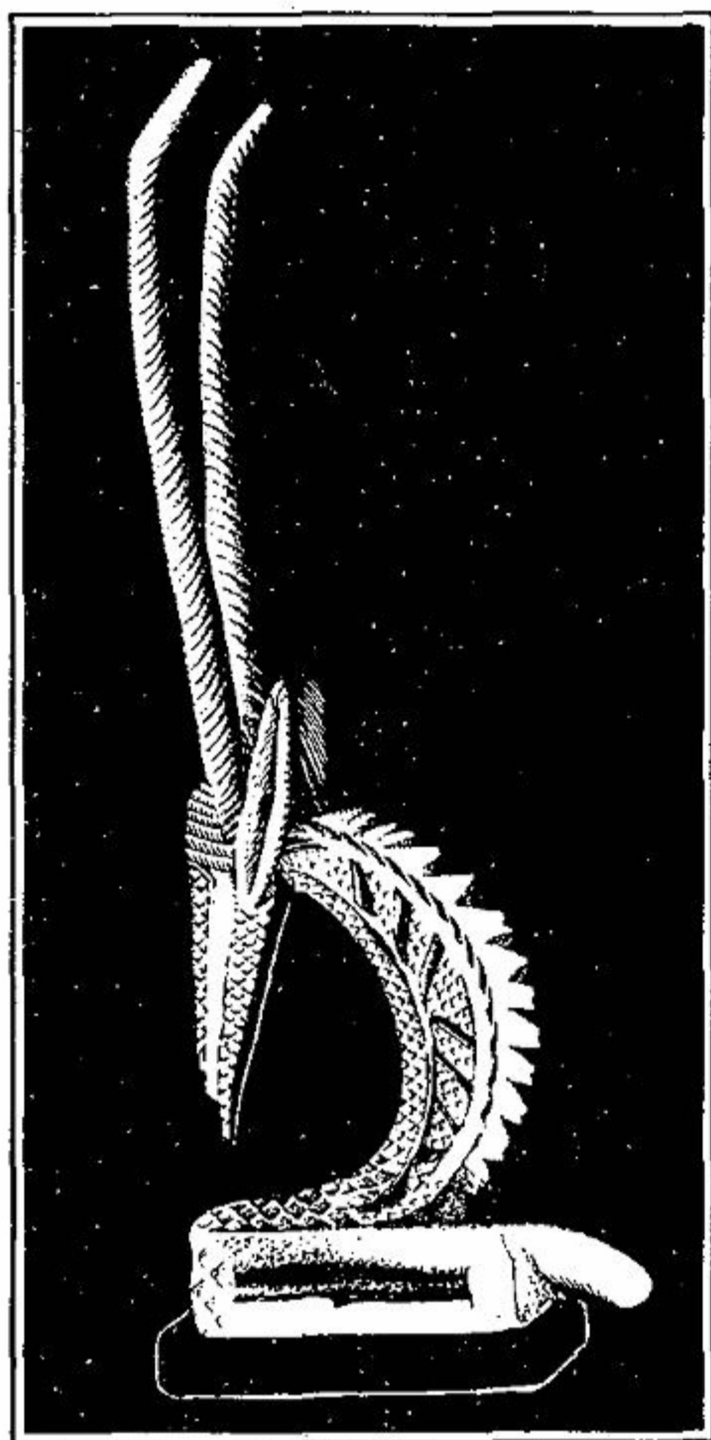
CINE, ANTROPOLOGIA y COLONIALISMO

Compilación y Prólogo
de Adolfo Colombres



Serie Antropológica
EDICIONES DEL SOL - CLACSO





Serie
Antropológica

CINE, ANTROPOLOGIA y COLONIALISMO

Compilación y Prólogo
de Adolfo Colombres



Serie Antropológica
EDICIONES DEL SOL - CLACSO
1985



Rediseño de la colección: Ricardo Deambrosi
Tapa: Ricardo Deambrosi, sobre una fotografía de Faqui
Prafil, cacique de Ruca Choroy, tomada por
Sergio Barbieri.
Fotografías: Sergio Barbieri, Tito La Penna y fotogramas de
filmes



Esta edición se realiza con el apoyo del
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
(CLACSO)

Ediciones del Sol S.A.
Alsina 1290, ler. p.
1088 BUENOS AIRES

ISBN 950-9413-05-4

"El cine, arte del doble, es ya el paso del mundo de lo real al mundo de lo imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una travesía permanente de un universo conceptual a otro, gimnasia acrobática en la que perder pie es el menor de los riesgos."

JEAN ROUCH

"Entonces, ¿qué somos nosotros sobre la tierra?"

COCHENGO MIRANDA



Prólogo

Se puede decir que el cine nació en Francia hacia 1894, cuando los hermanos Louis y Auguste Lumière demuestran (filmando la salida de los obreros de su fábrica) los resultados obtenidos a partir de la investigación que hicieran en torno al kinetoscopio, que les permitió registrar finalmente el movimiento de las cosas. Tal movilidad de las imágenes habrá de definir desde entonces la esencia de la experiencia cinematográfica. Los primeros registros fueron documentales, pero aún estaba lejos de elaborarse el concepto de documental. Tampoco se pretendía que fuera un arte. Ello ocurrirá recién en la segunda década del presente siglo, como consecuencia de dos notorios avances: la invención del primer plano, atribuida a Griffith, y la del nuevo método de interpolación que se llamó "montaje", obra de los rusos, lo que permitió crear un estilo expresionista apto para traducir estados de ánimo en relación al puro movimiento. Poco después de que el dadaísmo rompiera con la tradición estética del siglo XIX, el cine pasará a convertirse en el primer arte que llega a grandes sectores del pueblo. Este proceso de democratización del arte había empezado, según Arnold Hauser, con el teatro de bulevar y la novela de folletín, cuyo gran auge corresponde al siglo XIX.[1]

Según Carmen Guarini, el antecedente más remoto de cine etnográfico correspondería al año 1895, cuando Félix Régnault, un antropólogo francés, decide apelar a esta técnica para hacer un estudio comparado del comportamiento humano, y filma en París a una mujer ualof que fabrica cerámica en la Exposición Etnográfica del Africa Occidental. Pasos más firmes serían Le voyage du "Snark" dans les mers du Sud, *rodada en 1912 por el capitán Martin Johnson, y* Tiempos mayas

y La voz de la raza, *filmadas ese mismo año por el mexicano Carlos Martínez Arredondo. Poco tiempo después comenzará a moverse Robert Joseph Flaherty por lo hielos del Artico, en la larga y complicada gesta de lo que sería el primer documental tratado como obra de arte:* Nanouk of the North *(1920-1921), conocido entre nosotros como* Nanuk, el esquimal. *Flaherty no era etnógrafo ni se proponía hacer etnografía. Tampoco filmar un "documental". Tal palabra fue usada por primera vez en 1926 por John Grierson –un sociólogo escocés que personalmente dirigió un solo film:* Drifters, *sobre los pescadores del Mar del Norte (1929)– para nombrar toda elaboración creativa de la realidad y separarla de las simples descripciones de viaje, los noticiosos y filmes de actualidades. Lo que Flaherty deseaba era hacer del cine un documento vivo y no sólo un espectáculo regido por imperativos industriales que le quitaban autenticidad, convirtiéndolo en una mera máscara de lo real. Pensaba en un cine sin actores contratados para simular pasiones y situaciones, sin ambientes falsificados. Los mismos hombres del lugar, con su vida y costumbres, y el paisaje real, con sus plantas y animales, debían ser las "estrellas" del film. Pasó por eso un año con los esquimales antes de ponerse a rodar. Su método es la observación participante. Nanouk participa en la película, proponiendo escenas y detalles, asistiendo a las precarias proyecciones realizadas por Flaherty del material revelado y reflexionando sobre lo visto. Si consideramos que se trata del comienzo de este tipo de cine, con la falta de referencias que esto implica, la experiencia es más que sorprendente. Recurre a métodos verdaderamente revolucionarios, como la puesta en escena documental para reconstruir dramáticamente la realidad con sus actores naturales y crear así un testimonio poético de la misma.*

Cabe acotar que en 1922 Bronislaw Malinowski publica en Londres aquel clásico de la antropología que llegó a ser Argonauts of the Western Pacific, *donde expone el método de la observación participante. Coronaba con esto una serie de tres viajes de estudio a Nueva Guinea y las islas Trobriand, que hizo con el sueño de convertirse en el Conrad de la antropología, y no quedarse en un Rider Haggard. Al igual que Flaherty, es un romántico que huye de la civilización (al menos en esta época de su vida). Ambos plasman en un método la seriedad de sus propósitos, pero soslayan el trasfondo político de la situación colonial. Con respecto a* Moana of the South Seas *(1923-1925),*

Flaherty declaró que no le interesaba la decadencia de esos pueblos como consecuencia de la dominación blanca. Su fin era mostrar la originalidad y majestuosidad de los mismos, "antes de que los blancos anularan no solamente su personalidad, sino a los propios pueblos, ya en vías de desaparición"[2]. *Su actitud ratifica tal condena, considerándola fatal, inevitable. No se trataba de ayudar a estas sociedades, sino de rezarle un responso. Vemos entonces que, al igual que la antropología, el cine antropológico es desde sus comienzos connivente con el colonialismo. Si bien en* Moana *Flaherty luchó contra la pretensión de Hollywood de acomodar el drama vivo al convencional, entrando en la realidad con una forma dramática preconcebida, no deja de ser un neo-rousseauniano que busca la simplicidad de antaño, lo no contaminado que debe morir.*

Flaherty nunca fue más lejos en su método que los extremos alcanzados en Nanouk, *razón por la cual éste fue su único éxito rotundo, y la más clásica de sus obras. A* Moana *siguieron* White Shadows in the South Seas *(1928), en colaboración con W. S. Van Dyke;* Tabú *(1929), con Friedrich Wilhem Murnau;* Man of Aran *(1932-1934); y* Elephant Boy *(1936-1937), en colaboración con Zoltan Korda. Murió en 1951, cuando se disponía a organizar una expedición cinematográfica al Africa negra. Dejó una gran enseñanza, que pocos recogerían después: la de vivir en un sitio hasta que el relato surja solo, postulándose como el único o el mejor film posible de esa realidad.*

Al ruso Dziga Vertov, tenido por Rouch como otro padre del cine etnográfico, tampoco le interesó nunca la etnografía, ni abordó contextos culturales con códigos diferentes. Pero para él, toda la realidad era extraña, y la cámara debía ser un ojo abierto a lo desconocido. Fue el pionero del nuevo cine soviético, en el que aparecerían luego figuras como las de Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein y Duvzhenko, con obras que llevarían a Arnold Hauser a declarar que el cine es el único arte en el que la Rusia soviética tiene logros en su favor[3]. *Vertov se propuso concretar el caro sueño de suprimir toda intermediación ideológica entre la realidad y el espectador, y también fundir o acercar en la medida de lo posible los lenguajes estético y científico, aplicando un método científico-experimental al mundo visible para explicarlo. Su trabajo, con todo, fue muy personal. Sus impulsos y desplantes estéticos tienen esa arrogancia de las vanguardias de la época, y en especial del futurismo, lo que lo lleva a la exaltación de la máquina y el movi-*

miento mecánico, que simbolizaban la dinámica del Progreso. Propone una cámara de objetividad absoluta, que sea un reflejo directo de la realidad, y para esto rechaza los elementos dramáticos tomados del teatro (actores, guión —al que sustituye por un mero plan de rodaje—, *estudios cinematográficos, escenografía, dirección). La estilización provendrá de la calidad de la imagen y el ángulo de la toma. También hay que liberar al cine de sus tributos a la literatura y la música, a las que considera asimismo desviaciones, para realzar su propio ritmo, su lenguaje específico, que se consigue investigando la máxima expresividad por medio de la selección de los ángulos adecuados frente a la realidad bruta, y sobre todo por el montaje, que empieza durante la observación inicial directa, sigue durante la filmación y termina después de la misma. Comprende que la correlación de las imágenes cinematográficas, base del ritmo, es una unidad compleja formada por una suma de diferentes correlaciones (de planos, de los ángulos de la toma, de los movimientos en el interior de las imágenes, de las luces y sombras y las velocidades del rodaje). Con esta invención, la cámara y su visión dejan de contar demasiado; lo importante es la construcción de segundo grado que se puede plasmar a partir de tal visión. Y esto no es ya la realidad pura, sino la elaboración plástica que un sujeto (artista) realiza de la misma. Se trata de un lenguaje estético, sí, pero de una estética de lo real, que llamó "cine-ojo". Rompe por cierto lanzas con el cine industrial, al igual que Flaherty, negándole el carácter de auténtico arte. Ese "arte" entre comillas será incendiado por la revolución que él propugna.*

Vertov apeló a todos los medios de rodaje al alcance de la cámara, considerándolos procedimientos normales y no trucos. Al rechazar el cine industrial dio por cierto un gran golpe a la ideología, pero ésta volvió a meterse en la obra por el artificio del montaje, porque todo empleo de una técnica para lograr un efecto especial está subrayando algo, privilegiando a un elemento de la realidad sobre otro, procediendo por selección, y ésta siempre es subjetiva, valorativa, ideológica y, en cuanto tal, priva al ojo de su pretendida neutralidad. No obstante, al prescindir de la experiencia y los juicios personales para permitir que el ojo funde la realidad, dio un importante paso metodológico hacia el cine etnográfico. Faltaría agregar que la complejidad de sus planteos exacerbó al régimen soviético, que quería películas fáciles, al alcance de las masas, y sir-

vieran para educarlas. Vertov criticó acerbamente este paternalismo cultural, afirmando que los obreros y campesinos a los que tanto se protegía se mostraban más inteligentes que sus comedidas niñeras. Porque el problema, en efecto, no debe resolverse limitando el arte al horizonte de las grandes masas, sino extendiendo el horizonte de las mismas tanto como sea posible.

Se puede decir, como resumen, que Vertov acciona la cámara con la esperanza de que pase algo interesante ante ella, o de volverlo luego interesante gracias a la magia del montaje. Su método es así distinto al de Flaherty, quien, en virtud de la convivencia y concertación previa, sabe lo que va a suceder cuando accione la cámara y desea que seceda eso y no otra cosa. Lo espontáneo tiene poco lugar en su esquema. Vertov murió en 1954, tres años después que Flaherty, y su concepción del cine ejerció una gran influencia sobre el cinéma-verité *francés y la obra de Rouch.*

Según Rouch, también habría que poner entre los padres del cine etnográfico al Jean Vigo de A propos de Nice *(1929). Se trata de un documental de sátira social sobre la Francia de la época, en el que la conducta de la alta burguesía es contrapuesta por un montaje corrosivo a la vida de los trabajadores y otros marginados de Niza. Este tipo de cine directo a la manera de Vertov, sin actores ni puestas en escena, vendría a ser, según Rodolfo Hermida, el primer antecedente de un cine antropológico urbano. Vigo toma allí una posición crítica, a la que llama "punto de vista documentado", entendiendo que el registro de la realidad no puede ser ajeno a una labor interpretativa. En 1933 realizó su obra maestra, el argumental* Zéro en conduite, *y murió en 1934, a la edad de 29 años.*

El estreno de A propos de Nice *coincide con el comienzo de la labor de la escuela documentalista inglesa, que hasta 1945 habría de producir 677 filmes de este tipo. A la cabeza de dicho movimiento estaba Grierson, el más brillante teórico del documentalismo que tuvo el cine. El documental, decía este autor, se propone fotografiar el mundo real y la historia real. La posibilidad que tiene el cine de moverse, observar y seleccionar en la vida misma puede ser explotada como una* forma artística *nueva y vital. Los filmes de estudio, en cambio, ignoran mayormente la posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Esta escuela contó asimismo con las figuras de Paul Rotha y Flaherty entre sus exponentes. Culminó en 1946.*

En lo analizado hasta aquí, vemos que el cine etnográfico

es un desprendimiento del cine documental en cuanto arte de lo real, y no un mero intento de aplicar dicha técnica al registro de la investigación científica. Esto último se desarrollará luego de las búsquedas de Vertov, Flaherty y Vigo, bajo el impulso de los jóvenes etnólogos que seguían a Marcel Mauss. Lo artístico será echado entonces a un segundo plano, como subjetivismo deformante de la observación científica. Se procurará retratar con los menos recursos formales posibles la realidad del otro. El montaje, base del arte cinematográfico, pierde sentido, así como la noción de ritmo, por las distorsiones que implican del tiempo (y orden) cronológico y la duración real. Lo puramente científico parece conducir a lo tedioso. Quedarán así abiertos dos caminos que nunca terminarán de encontrarse pese a los intentos de síntesis. Los antropólogos "serios" menospreciarán a los buenos filmes etnográficos por sus concesiones al estilo, y los artistas negarán a los registros científicos la calidad de cine.

Quizás el llamado cine etnográfico se hubiera acabado, chapoteando en los pantanos de un racismo no del todo consciente y cegado por los resplandores de lo exótico, de no ser por la tan polémica como monumental figura de Jean Rouch, cuyas búsquedas y hallazgos en el terreno estrictamente cinematográfico han convencido más que sus planteos conceptuales, en los que siempre se vislumbra un gran ausente: el colonialismo. Es que Rouch, al igual que Flaherty, rechaza la historia. Sólo cree en el drama individual, en lo anecdótico, en el detalle aislado de su contexto y su duración, como dice Louis Marcorelles. No se compromete totalmente para concretar sus intenciones en contacto con lo real vivido[4].

Rouch llegó al cine en 1946, con su admiración por Flaherty y una cámara de segunda mano. Era un amateur que deseaba convencer a sus amigos etnógrafos sobre la importancia de esta técnica de registro de la realidad bruta. Cuando ese año se fue a filmar a los sorko del Níger, era objetivamente un miembro de una sociedad colonialista (la francesa) lanzado a una aventura espiritual dentro de un territorio que la misma dominaba: el Africa Occidental Francesa. Se trataba de un país aplastado y explotado, y no una simple provincia de ultramar a la que se estuviese elevando a las dichosas alturas de la civilización, como postula la ideología imperial. En tal cuadro, resulta risible su propósito de no hacer política, por lo que su declaración en este sentido no expresa más que su interés en

no malquistarse con las autoridades para poder contar de algún modo con su apoyo, o evitar que le pusieran trabas. Más adelante manifestaría que el cine debe testimoniar con gravedad y nobleza los momentos supremos de los hombres y las civilizaciones, pero esto no lo llevó a escoger los personajes adecuados, los que fuesen la máxima expresión de la conciencia de un pueblo, capaces de unir los aspectos más profundos de su tradición cultural a una voluntad de liberar a esa tradición del colonialismo que la destruye.

Moi, un noir *(1957), filmado en Treichville, barrio popular de Abidján, Costa de Marfil, significa un paso histórico dentro del cine etnográfico, pues por vez primera se da la palabra al colonizado para que exprese su visión del mundo. Pero ¿a quién designó portavoz de la conciencia africana? ¿A un militante de la causa de la independencia, que ya se avecinaba? ¿A un artista, un pensador, un científico negro? ¿A un obrero consciente de la explotación de su pueblo? ¿O a uno de esos grandes conocedores de los ricos veneros de la tradición oral y demás valores de la cultura africana? ¿O siquiera a un disconforme con la situación colonial? No, a un joven nigeriano que venía del África Occidental Inglesa, un inmigrante simpaticón y lleno de divertidas ocurrencias que conoció por azar, un* lumpen *que se ganaba el sustento en actividades ocasionales, y que demostraba los fines de semana ser un excelente bailarín, como todo buen negro, según el estereotipo blanco. Claro que Robinson, el nigeriano, es un ser humano como todos y por lo tanto materia del arte, pero es preciso convenir que el momento histórico de África exigía otra cosa. Había temas más profundos que tratar, dimensiones más ricas de la realidad que mostrar para valorizar la causa de esos pueblos ante la mirada de Occidente. El film, en cambio, terminaba confirmando los estereotipos racistas del colonizador, eso de que los africanos son a veces simpáticos y por lo común sensuales y excelentes bailarines, pero de poca cabeza, llenos de fantasías estériles, irresponsables e incapaces de tomarse las cosas en serio. ¿Cómo podían entonces concederles la independencia? Por esto no deben extrañarnos las andanadas que recibió Rouch desde las filas independentistas y los sectores que representaban entonces la conciencia emergente de África, por más que la novedad de ser negro el personaje y la simpatía del mismo le permitieron alcanzar éxito de público. En el reportaje incluido en este libro se le observa a Rouch, a propósito de* Chronique d'un

été (1960), que cuando filma a los europeos la cámara se detiene a oírlos opinar sobre muchos temas complejos, centrando su interés en lo que piensan, pero que cuando enfoca al negro es para limitarse a ese componente esencial del cine que es la acción. De aquí podría deducirse que la función del europeo es pensar, y la del negro hacer cosas divertidas o impresionantes. La cámara no espera de él una crítica, una opinión sobre su realidad, y menos una denuncia abierta. La pequeña historia lo absorbe todo, sin abrir rendijas a la historia profunda de Africa. Los narradores en off *a menudo no paran de hablar, pero se cuidan bien de decir lo que está sucediendo más allá de la anécdota, o en lo hondo de la anécdota. La imagen suscita risas ante las "geniales" ocurrencias de los colonizados, o asombro por sus extrañas ceremonias, pero rara vez descubre su humanidad y su conciencia, manteniendo oculto todo aquello que incita a la solidaridad. Nadie grita un "¡basta!" a las distintas degradaciones de la situación colonial; se investiga más bien las formas de acomodamiento mental a las neurosis que tal situación produce, para poder sobrellevarlas. A veces estos ritos de acomodación son crueldades de nuevo cuño, ajenas a las culturas tradicionales, como en el caso de los Hauka de Ghana, excelentemente documentados por* Les Maîtres Fous *(1953), film que disgustó a los revolucionarios por la imagen de primitivismo que arrojaba, pero interesó vivamente, desde una pura estética teatral, a Jean Genet y Peter Brook. Sin duda el rito de los Hauka tiene mucho de fascinante, pero no resiste un análisis desde la dialéctica de la situación colonial y las grandes necesidades de Africa en lo que respecta a su imagen. Se hubiera podido prescindir de esta lectura política de haberse filmado en los arrabales de París, y si los Hauka fueran un grupo de franceses hastiados de su civilización y deseosos de vivir una experiencia de trance. En Africa sólo podía servir en ese momento para degradar aún más la imagen del colonizado, o reafirmar otro fuerte estereotipo colonialista: el de que el colonizado es un bárbaro al que hay que sujetar (dominar) para que no cometa atrocidades. Todo lo que deshumaniza al oprimido juega en favor del opresor. Una visión desde adentro podría haber morigerado el efecto, humanizando a los personajes. Pero no, todo lo contrario: una farragosa narración en* off *se empeña en explicarlo todo, desviando la atención de la gran riqueza de las imágenes del film. Africa no habla, se habla por ella. Tampoco se trata de un rito tradicional, de esos que forta-*

lecen la solidaridad de un grupo y su identidad como oprimido para impedir su absorción por la ideología dominante, y ni siquiera un rito al estilo de los Mau-Mau de Kenya, también cruel, pero esencialmente anticolonialista.

Para ser justo, es preciso reconocer que tanto en ésta como en muchas de sus obras Rouch se propone atacar los cimientos del exotismo, como si comprendiera que un film, para ser verdaderamente antropológico, debe conllevar esta ruptura. Los Hauka –esto queda claro– no son hombres sanguinarios y crueles en su vida cotidiana, sino que llegan a serlo sólo bajo el trance del rito, así como bajo el cine-trance y la alegría de filmar Rouch ni se pregunta lo que hace y por qué o para qué lo hace. Lo importante es remontar los milenios, reencontrar la noche inmemorial poblada de muertos, sumergirse en el agua vivificante de los mitos que se creían perdidos para siempre, y una vez adentro escribir con los ojos, con las orejas, con el cuerpo, sobre esa realidad a la vez invisible y presente. Confía en la improvisación de los actores, como la Comedia del Arte. No quiere imponer un sistema de pensamiento, aunque muchas veces impone un texto. El es el ojo tierno de Flaherty munido del ojo y la oreja mecánicos de Vertov. Para no ser tildado de exotista muestra al final a los Hauka en labores útiles, como trabajadores amables y resignados a su destino, que sólo muy de tanto en tanto se permiten un exceso compensatorio de su psiquismo, como otros se emborrachan un domingo. Es decir, no son monstruos, sino seres humanos, pero tal humanidad no queda más que proclamada, desde que no profundiza en ella como debe hacerlo todo buen arte. Más allá de estas consideraciones, cabe preguntarse si se trata realmente de uno de esos momentos supremos o más sublimes de los hombres y las civilizaciones a los que se refiere Rouch en su fe de propósitos. No, los Hauka constituyen una rareza, un caso aislado que nada tiene que ver con la conciencia de un pueblo y su cultura genuina. Pese a su empeño en desmantelar la visión exótica, importante componente del colonialismo, privilegia a lo exótico en la elección del tema, punto en el que Rouch, por apostar al azar en un mundo regido por la extrema necesidad, tuvo los mayores desaciertos.

Claro que no podemos reducir a estos pocos casos la vasta filmografía de Rouch. Muchas veces su cámara participó en rituales que figuraban en lo más alto de la tradición de un pueblo, como la caza de hipopótamos entre los songhai del río Ní-

ger (Au pays des mages noirs, *1947, y* Bataille sur le grand fleuve, *1951), los ritos funerarios dogon* (Cimetière dans la falaise, *1952), la danza de posesión de los songhai para hacer la lluvia* (Yenendi, les hommes qui font la pluie, *1952) o la caza del león en la región de Yatacala (*Chasse au lion à l'arc, *1957-1964). Es aquí evidente su propósito de homenajear al Africa "primitiva", a la que considera en trance de desaparecer. Pese a la calidad del material y al propósito respetuoso que guiaba a su autor en estos casos, dichos filmes fueron también criticados desde las filas revolucionarias por exaltar sólo el pasado del Continente, aislándolo de la realidad moderna, de un mundo con otra cultura y nivel tecnológico que luchaba por la independencia. Aunque hay en verdad muy pocos puentes entre las dos Africas en dichos filmes de Rouch, descalificarlos por esa sola razón sería ya una politización extrema del juicio. Porque aunque se trate de apenas una cara de la realidad, es una cara legítima, la que el etnógrafo juzga como la más cargada de significaciones. Lo que podría ser criticado en estos filmes es la* visión desde afuera *en que se sustentan, de un no participante de la cultura. Si bien la cámara participa en los ritos, los pueblos no participan realmente en el film con poder de decisión. Aún el colonizado no llega a ser* sujeto cinematográfico, *es decir, con plena intervención en los mecanismos y objetivos de la experiencia fílmica, por lo que no puede someter a ésta a sus puntos de vista ni ponerla al servicio de sus proyectos. Hablará poco o nada pues la palabra corresponde al antropólogo-narrador, que se siente más capacitado para contarlo todo, y en especial lo no propuesto ni aceptado de antemano por los actores. Sólo una vez, empujado por las críticas a* Moi, un noir, *encaró al racismo, eligiendo como campo un liceo de Abidján. Hizo de este modo* La Pyramide Humaine *(1958-1959), pero el racismo queda aquí fuera de su contexto real, que es la situación colonial en que se produce, y que lo alimenta. Porque no es el mismo racismo que se da, por ejemplo, en París con los inmigrantes africanos. En el primer caso se pretende legitimar una dominación impuesta mediante la segregación racial. En el otro, la estigmatización no pasa de ser un ilegítimo recurso defensivo de una nacionalidad que se siente invadida por grupos extraños, con los que entra a competir en algunos sectores de la economía. El final en cierto modo feliz, de fácil supresión del racismo, es una muestra más de cómo la anécdota vuelve la espalda a la realidad, sin configurar una*

aprehensión simbólica de la misma, como ocurre con la buena anécdota.

Concluido el proceso de la independencia política de las colonias francesas del Africa Occidental y Central, Rouch pone de manifiesto su propósito de no inmiscuirse en los problemas internos de los flamantes Estados por no tratarse de su país, declaración que sería honesta si se hubiera preocupado de la suerte de esas sociedades cuando aún estaban bajo el dominio directo de Francia. Tampoco podía ignorar que dicha independencia era sólo formal, ya que al colonialismo sucedía un neocolonialismo no menos riguroso, en el que Francia seguía jugando el principal papel. Se cerró así a la posibilidad de realizar aportes valiosos a una más profunda descolonización de esos territorios. No se le pide que se embarque en un tipo de cine político ajeno a su sensibilidad y propósitos, sino apenas un manejo más honesto del componente científico de su arte, o sea, el aspecto antropológico. Porque Rouch elude hasta las más elementales preguntas que formula la sociología del arte, como las dirigidas a situar al observador frente al observado y definir los roles. Bien se podría pasar por alto su falta de compromiso con una causa, ese volver la espalda a la historia, si se comprometiera a fondo con la realidad que toma como materia de su arte, compromiso que es ya inexcusable para todo auténtico artista, lo que nada tiene que ver con las recetas simplistas del realismo socialista. ¿Es lícito filmar a un pueblo colonizado evitando toda referencia a su situación? Pienso que no, y más si el cineasta es miembro de la sociedad colonizadora. Y no se trata de agregar comentarios en off *que den cuenta de ese hecho básico, sino de hacer hablar a las imágenes, porque ése es el lenguaje específico del cine. En Africa nos salen a cada rato al paso imágenes que funcionarían, bien montadas en un film, como perfectas definiciones visuales del colonialismo, pero Rouch no las supo cazar, o les volvió la cara para no tener problemas. En su concepción cabe la nobleza del "salvaje", pero no la denuncia.*

Rouch se respalda en lo antropológico como si la mera aplicación de ciertos lentes y métodos "científicos" pudiera bastar para tranquilizar la conciencia y asegurar resultados dignos. Su concepto de la antropología no difiere mucho del de sus colegas que asesoraban a la administración colonial. Tanto una como otra se presentan como un epifenómeno del colonialismo, porque convierten al colonizado en mero objeto de estu-

dio o acción transformadora, y al observador externo en el único capaz de inteligir la realidad. Durante esos años felices y prolíferos Rouch no intuyó las enormes posibilidades que abre la autopercepción consciente, o prefirió no explorar ese camino para no malquistarse con el poder colonial. Sólo mucho tiempo después llegará a hablar de un "cine-diálogo" permanente, que concibe como la más interesante perspectiva del cine antropológico. El conocimiento, declara, no debe ser más un secreto robado a los "salvajes" para terminar devorado en los templos occidentales del saber. Tal cine resultará de una búsqueda sin fin, donde etnógrafos y etnografiados se comprometan a marchar juntos en el camino de lo que alguien llamó "antropología compartida"[5]*. Esta conciencia de que el oprimido no puede quedar reducido a la condición de objeto de conocimiento, sino que debe constituirse en parte activa de la búsqueda de dicho conocimiento, es realmente la única forma de destruir la relación colonial. Por esta vía será a la vez dador y receptor, objeto y sujeto, rompiendo la base dual y jerárquica propia de todo colonialismo. Al ceder sus armas, la antropología se descoloniza y desmistifica, y diría que también se autodestruye en cuanto ciencia del otro, pues la reflexión sobre sí pasa a ocupar el sitio más destacado. Por esta senda nos acercamos a lo que en otro libro definí como "antropología social de apoyo"*[6]*, que no es una antropología aplicada, sino una acción de apoyo a otra acción, desde que no hay en ella una razón científica ni política situada por encima de la razón del oprimido. Este propone los fines, que son su proyecto social, y el antropólogo, junto a otros especialistas, pone a su disposición las "armas milagrosas" de su ciencia, que en adelante serán sus medios-para-el-fin, o partes sustanciales de los mismos.*

Toda esta crítica a la obra de Rouch se propone extraer de la misma una enseñanza útil y no invalidar su carácter monumental. La endeblez de su conciencia política y las profundas grietas en su rigor antropológico (que lo tuvo) debilitan pero no niegan sus logros formales en el terreno documental. Sus realizaciones son de un gran aliento, marcadas por contínuas búsquedas técnicas, estéticas y antropológicas, que aunque a menudo no interpreten bien o solucionen mal los problemas que plantea este tipo de cine, tienen al menos la virtud de ir trayéndolos al tapete, hasta el punto de que se podría escribir sobre la historia y vicisitudes de esta rama del documental a partir de una crítica a Rouch. Le faltó valentía en su diálo-

go con la realidad, o total consecuencia con sus postulados, pero salió airoso de muchas escaramuzas libradas contra sus propios condicionamientos culturales. Es que su gran confianza en la improvisación, que heredó de Vertov, no lo condujo por lo general a tierra firme, sirviéndole más bien para justificar su oportunismo, dándole vías de escape. En Chronique d'un été *prueba, quizás sin percatarse, la observación conjunta como alternativa a la cámara participante, el diálogo real frente a los artilugios del soliloquio del cineasta-demiurgo, que somete a los grupos a una idea preconcebida del film, pero al regresar al Africa engaveta esta experiencia para restaurar la odiosa dualidad etnógrafo-etnografiado, perdiendo la oportunidad de abrir un diálogo profundo y sincero entre la civilización francesa y esas naciones sólo parcialmente liberadas del dominio colonial, pues quedaban ahora bajo una dependencia neocolonial. Algo que fuese el enfrentamiento de dos visiones del mundo, y no sólo una charla inteligente sobre temas dispersos. En* Petit à petit *y* Lettres persanes, *ambas de 1969, Rouch tiene la graciosa ocurrencia de volver la etnografía contra los etnógrafos, y ahora son los africanos los que, libreta en mano, van a estudiar a los parisinos, pero todo es presentado como un simple juego, sin el dramatismo y la "seriedad" que caracteriza a la acción del antropólogo en el medio indígena. No es un* tour de force *de la conciencia africana sobre las contradicciones y sinsentidos de la sociedad francesa, sino un divertimento a la postre poco convincente, pues sus contenidos tienden a diluirse en* gags *propios de una comedia, por lo que habría de provocar también una reacción hostil de los africanos.*

Además de impulsar al cine etnográfico hacia su madurez y definir su campo específico, Rouch, retomando la propuesta de Vertov (cuya búsqueda era la verdad del cine y no el cine de la verdad), realizó asimismo un sustancial aporte al cine argumental francés, al llevar a una expresión más acabada al cinéma-verité, *versión nacional del cine directo, en* Chronique d'un été. *Este film pasó a ser una piedra de toque de la* nouvelle vague, *movimiento que había empezado a manifestarse en 1958, con una nueva gramática cinematográfica que reniega de las antiguas técnicas narrativas. Con una metodología propia del cine etnográfico, que intenta, con el refuerzo de Edgar Morin, sintetizar los puntos de vista de Flaherty y Vertov, Rouch da un paso decisivo para acercar el argumental al documental (¿homejaje a Vigo?), cruce de coordenadas que permitiría alcanzar ese*

notable florecimiento fácil de apreciar en Godard, y también en Truffaut y Chabrol.

Hacia 1956 se cristalizaba en Gran Bretaña el free cinema, *movimiento encabezado por Lindsay Anderson y Karel Reisz, estrechamente relacionado con el movimiento literario y teatral de los jóvenes iracundos (Angry Young Men), y teniendo como antecedente a la Escuela de Brighton. Se trata de un cine de ficción con técnica documental, que crea "documentales novelados" sobre temas de la vida cotidiana, con intención crítica, irónica y testimonial. Reisz se acercó a Rouch al situar la cámara sincrónica entre un grupo de jóvenes* cockneys *en su film* We are the Lambeth boys *(1958). También Tony Richardson propone ceder la palabra al hombre de la calle, y sobre todo a los más humildes. Pero antes del auge de estas nuevas formas de cine directo, y en lo que marcaría el comienzo de las corrientes renovadoras del cine europeo, habría que poner al neorrealismo italiano, especialmente el centrado en la crónica. Emparentado con el "cine-ojo" de Vertov, bucea en la realidad cotidiana con una dramatización mínima. En* Roma, ciudad abierta *(1944), Rossellini se propone un cine menos costoso y más próximo a lo real, iniciando así una escuela que produjo obras como* Ladrón de bicicletas *(1948), de Vittorio De Sica, y* La terra trema *(1948), de Luchino Visconti. Visconti usó el sonido directo y dejó hablar a los humildes como hablan en su vida cotidiana, con lo que dio un golpe demoledor al purismo reaccionario de entonces, que consideraba funesto para el cine el uso de expresiones dialectales y todo lenguaje real, no estereotipado.*

A partir de los años 60, mientras se consolidan en Europa estas formas de cine directo, los jóvenes cineastas latinoamericanos revelan una mayor preocupación por dar debida cuenta de los graves problemas de su pueblo, lo que en buena medida puede entenderse como una secuela de la Revolución Cubana. Claro que hay algunos antecedentes de este proceso, como las experiencias de Fernando Birri de Tire dié *(1956-1958), la Escuela Documentalista de Santa Fe y* Faena *(1959), de Humberto Ríos. Hacia 1963, tres obras capitales dan nacimiento al* cinema nôvo *brasileño:* Vidas secas, *de Nelson Pereira Dos Santos;* Deus e o Diabo na Terra do Sol, *de Glauber Rocha; y* Os Fuzis, *de Ruy Guerra. Esta corriente produjo en los años que siguieron filmes de gran riqueza formal y contenido profundo. El cine cubano, con Alvarez a la cabeza, muestra más*

un apremio conscientizador que la búsqueda de un nuevo lenguaje estético. Su finalidad didáctica lo lleva a reiterar algunos aspectos del realismo socialista, pero los resultados lo trascienden. Memorias del subdesarrollo *(1968), de Tomás Gutiérrez Alea, es uno de los mejores ejemplos de este cine. También de 1968 es* La hora de los hornos, *de los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, que da comienzo a la obra del grupo Cine Liberación, línea del cine político que se propone ilustrar los postulados ideológicos del peronismo. Aquí se inscriben* El Familiar, *de Getino;* Los hijos de Fierro, *de Solanas; y* Camino hacia la muerte del viejo Reales, *de Gerardo Vallejo, en el que puede verse con claridad el acercamiento de lo documental a lo argumental. Más hacia la izquierda, surge en este país el grupo Cine de la Base, autor de* Los traidores *(1966-1970), de creación colectiva, y* México, la revolución congelada, *de Raymundo Gleyzer. Habría también que citar a* Los Velázquez *(1968), de Pablo Szir; y* Nosotros, los monos *(1971) y* Nosotras, las siervas *(1974), de Edmundo Valladares. Surge asimismo un nuevo cine chileno, con Miguel Littin a la cabeza* (El chacal de Nahueltoro, Compañero Presidente, La tierra prometida, Las actas de Marusia), *y un nuevo cine mexicano, con figuras como Arturo Ripstein, Paul Leduc, Alberto Isaac, Luis Alcoriza, Felipe Cazals y Benito Alazraki.*

En 1966, el boliviano Jorge Sanjinés filma Ukamau, *película que pasa a denominar a un grupo. Parte de su obra (como* El coraje del pueblo *y* La Noche de San Juan) *habla de la lucha minera y se inscribe en la línea del cine político, que tantas otras expresiones tiene en América. Pero también produjo un cine argumental que puede ser llamado etnográfico, en el que figuran, además de* Ukamau, *obras como* Sangre de cóndor *(1969) y* El enemigo principal *(1973). Aquí los actores son los indios aymaras y quechuas de su país y Perú, y el escenario el real.* Sangre de cóndor *es una crítica al genocidio. Aunque asume en forma expresa una posición anti-imperialista, trasciende el cine político por cuanto se detiene a exaltar la herencia cultural del pueblo indio, sin caer en esquematismos reduccionistas a la pura dimensión económica. El gran mérito de este film es el de haber logrado conjugar en un todo coherente los más altos valores de una civilización milenaria con aspectos de su lucha de liberación. Esa especificidad cultural pasa a ser el alimento y sostén de una conciencia política que ve la doble faz de su opresión: como clase y como etnia. Alcanza así toda esa*

fuerza y belleza interior que suelen faltar en las obras de Rouch.

México es el país de América que más se ha ocupado del cine antropológico. Como se dijo, tuvo una formulación temprana en los filmes de Carlos Martínez Arredondo, que exaltan la cultura precolombina. Una lista que no pretende ser exhaustiva nombra 56 películas desde 1912 hasta 1978[7]*. La industria del cine no podía olvidarse allí del indio, por ser un componente esencial de la nacionalidad y no una minoría aislada, añadiendo así muchos títulos a la línea documental. Algunas obras de Emilio Fernández alentaron un indigenismo de cartón, pero paralelamente se hicieron otras de cierto relieve en uno y otro terreno, entre las que citaremos a* Janitzio *(1934) y* Balún Canán *(1976), de Alberto Isaac;* Tarahumara *(1964), de Luis Alcoriza;* El rincón de las vírgenes *(1972), de Alberto Isaac;* Juan Pérez Jolote *(1973), de Archibaldo Burns; y sobre todo las realizaciones cimeras de Felipe Cazals (*Los que viven donde sopla el viento suave, *1975) y Paul Leduc* (Etnocidio, notas sobre el Mezquital, *1976), donde se percibe la buena influencia de Flaherty. Habría que citar también a los documentalistas Nacho López, Alfonso Muñoz, Oscar Menéndez, Francisco Chávez, Jaime Riestra, Gonzalo Martínez, Carlos Kleiman y otros, que trabajaron en el plan de relevamiento étnico del país del Instituto Nacional Indigenista.*

Pero en lo que hace estrictamente al cine etnográfico, creo que ninguna experiencia de América Latina supera en significado a la de Jorge Prelorán. Se podría decir que Prelorán es nuestro Rouch. Si bien su obra no es tan vasta como la del francés (andaría por los 50 filmes) y no aportó mayores innovaciones técnicas a la historia del cine, fue más lejos que aquél en su búsqueda del testimonio puro. La dignidad de sus resultados no es un mero producto del azar, sino de un largo conflicto consigo mismo, a medida que fue creciendo su pasión por los mundos marginales. De temperamento humilde, y más libre que Rouch de prejuicios metropolitanos de superioridad, de los condicionamientos del poder político y de todo afán de prestigio personal, se negó a ser el hijo mimado de un sistema para someterse voluntariamente al exilio de sus personajes, a la soledad y el desarraigo. Sus mejores filmes fueron producidos con gran esfuerzo y precarios recursos, pese a los muchos reconocimientos que en los últimos años tuvo su obra. Decía Galeano que hacemos todo lo posible para que el pueblo no sea

sordo, pero que actuamos como si fuera mudo. Hablamos por él y llamamos a eso cultura popular, sin darnos cuenta que no es más que paternalismo estético y político, usurpación populista de la palabra, que sigue dejando al oprimido en el silencio y fuera de la acción, y por lo tanto también fuera de la historia, en la que sólo podrá entrar como "objeto liberado". Pero nada hay en verdad más revolucionario que dar la palabra al colonizado, al explotado, para que nos muestre su realidad tal cual es, con todas las grandezas y miserias de su humanidad, sin deformaciones interesadas en ilustrar otros postulados.

Los logros de Prelorán a partir de 1969, con Hermógenes Cayo *(seleccionada en 1975 por los críticos como una de las diez mejores realizaciones del cine argentino), y que se continúan en* Araucanos de Ruca Choroy *(1971),* Los Onas. Vida y muerte en Tierra del Fuego *(1973),* Cochengo Miranda *(1974) y* Los hijos de Zerda *(1978), nos muestran con dureza pero sin efectismos ni manipulaciones sentimentales a hombres de carne y hueso y no arquetipos útiles a una dialéctica que se proponga usarlos en un juego de polarizaciones y oposiciones. Es sobre todo una aventura de la comunicación humana a través del cine, en la que la cámara, más que un elemento mediador, es un tercer ojo que amplía la percepción. Prelorán, como Flaherty, cree en la convivencia previa a la filmación, no para inteligir una realidad o alcanzar un conocimiento científico de la misma, sino para sentirla profundamente, con toda su carga de dramatismo, y no de un modo general, abstracto, de simple condolencia ante un cuadro desgarrador. La comunicación se establece con personajes concretos, a los que primero trata, después graba y por último filma con su vieja Bollex 16 mm sin sonido sincrónico. A partir de* Hermógenes Cayo *fue consciente de la importancia de la elección del personaje, que no dejará ya, como Rouch, librada al azar. Los elegidos resultan dignos exponentes y portavoces de su pueblo, y que por esta misma cualidad podrían funcionar como paradigmas, aunque Prelorán no se les acercó con este cálculo, puesto que no era su propósito hacer antropología: repetidas veces ha negado ya a su cine la calidad de etnográfico. Claro que le interesan las claves profundas de los mundos que aborda, pero su mayor anhelo es dar voz a los que no la tienen, a los que nadie conoce ni escucha. No dirige actores ni manipula situaciones porque no quiere demostrar nada, sino tan sólo mostrar, que es lo propio del arte. Busca personajes solitarios,*

silenciosos y de gran vida interior del ambiente rural, tanto indígena como criollo, para cederles sin condicionamientos la palabra. Y no se mantiene neutral: declara estar del lado del que recibe los azotes. Su cine es político en la medida en que denuncia el etnocidio y la explotación e incita a la solidaridad, pero se abstiene de ideologizar por su cuenta, de "explicar": deja que los marginados, de a poco, digan las cosas como las sienten. O sea, la visión desde afuera es sustituida por una visión desde adentro. Y el resultado es realmente conmovedor y movilizador, pese a los pocos recursos de los que se vale: unas cuantas verdades expresadas con sutileza por los actores, y mucho silencio alrededor. Renuncia a las escenas muy íntimas, que puedan molestar al protagonista, y cuando se pone a compaginar ese otro lo está limitando con su mirada ausente, vedándole toda pequeña trampa de montaje. Quizás el diálogo no alcanzaría esas alturas si Prelorán no fuera también otro solitario, un hombre sin partido, sin facción, y por lo tanto sin camaradas ni mayores apoyos. Al igual que sus personajes, forma parte de una raza en extinción, que desdeña a las ideologías en la medida en que enmascaran al hombre y aplastan o deforman sus sentimientos. Enemigo de los grandes lenguajes abstractos, bucea en trozos concretos de vida las grandes verdades de un pueblo, las que brotan en tono humilde y pausado, sin apelaciones a la retórica y la teatralidad. Parecen excelentes muestras del cine etnográfico, pero él, poco amigo de las definiciones, se apresura a aclarar que su cine no es absolutamente objetivo, que en la medida en que tiene mucho de subjetivo deja de ser científico. Tal vez diga esto para distanciarse de los antropólogos que filman, los que a su juicio no hacen cine sino fichas filmadas, lo que con frecuencia es cierto. Podría decirse entonces que se define como artista y no como científico, pero no: quiere asimismo poner distancia de las tendencias esteticistas en el terreno del documental, afirmando que tampoco hace arte, que no está creando. Su amor por el testimonio puro lo lleva naturalmente a desconfiar de su propia condición de intermediario, de ojo sensible (y con ideología) que está detrás del ojo mecánico de la cámara. Se percate o no, esta pretensión de neutralidad proviene de la antropología, y su cine, aunque nada tenga que ver con las fichas filmadas, es cine antropológico en su más fiel expresión, porque el proceso amalgama elementos estéticos y científicos. Justamente lo que da valor a su actitud es la historia de la antropología, la connivencia que

siempre tuvo esta ciencia con el colonialismo. En el hecho de dar la palabra, y la forma en que lo hizo, radica su principal aporte.

Por cierto, la obra de Prelorán no se reduce a las cinco que he tomado de base para analizar su propuesta de cine etnográfico. Su carrera se inicia en 1954 con Venganza, *y produjo 24 películas antes de empezar a trabajar en 1966 para el Fondo Nacional de las Artes. Con dicha institución realizó unas 19 obras, todas de carácter etnográfico.* Los Onas, Cochengo Miranda *y* Los hijos de Zerda *vienen después, en la etapa de plena madurez, en la que también hizo un argumental:* Mi tía Nora *(1982). Las exclusiones no obedecen a un juicio de valor, sino a una razón de método. Tampoco es Prelorán el único argentino que hizo aportes al cine etnográfico. Están las experiencias pioneras de Oscar Kantor* (Los Junqueros, Tierra Seca); *el Raymundo Gleyzer de* Ceramiqueros detrás de la Sierra; Camino hacia la muerte del viejo Reales *y* El Familiar, *de Gerardo Vallejo y Octavio Getino, respectivamente;* La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro *(1972-1977), de Nicolás Sarquís, donde late Juan Rulfo;* Causachum Cusco *(1982), de Alberto Giúdici, film de gran rigor formal y amplio efecto movilizador;* Martín Choque, un telar de San Isidro *(1982) y* Ni tan blancos ni tan indios *(1983-1984), de Tristán Bauer y Silvia Chanvillard;* El Tinku *y* Fiesta Grande en Uncía, *ambas de 1983, filmadas en Bolivia por Peter Parodi, siendo la citada en segundo término un modelo que podría convertirse en clásico por la forma en que registra una fiesta popular sin aislarla de su contexto social, económico y cultural; y* Ecos de los Andes, *de Urioste y Pereyra, fallido intento de abordar el mundo andino, por haberse quedado en la visión del mestizo.*

Las mejores expresiones del cine de Prelorán marcan quizás el mayor extremo metodológico al que puede llegar un outsider, *un extraño a la sociedad filmada, en lo que hace a la pureza del testimonio, y se sitúa ante la autogestión de los indígenas y demás grupos marginados, no en términos de oposición, sino de continuidad. Porque los marginados no se contentan ya con la idea de seguir siendo meros objetos de filmación. Desean apropiarse de la técnica y convertirse en artífices de su imagen, pues vieron que ésta es la mejor forma de controlarla, diciendo sólo lo que les interesa decir y tal como lo sienten. El cineasta que se limita a filmarlos los está privando de algún*

modo de la iniciativa, porque la ética de las relaciones con los oprimidos demanda una transferencia a modo de retribución, como el mismo Rouch llegó a adivinarlo, siendo algunas veces consecuente con este principio. Dicha transferencia de la técnica cinematográfica será la mejor manera de permitirles entrar en el proceso como un sujeto capaz de objetivar su situación, y no simplemente como un proveedor de imágenes que otro estructurará según sus ideas políticas y estéticas. El colonizado –como bien lo entendió la Federación de Centros Shuar, de Ecuador– necesita reestructurar su imagen, limpiándola de estereotipos racistas y juicios desvalorizadores, y lo ideal es que pueda hacerlo por sí mismo, sin confiar a otro la misión.

A esta transferencia alude Isabel Hernández cuando habla de poner creativamente *tales medios en manos de los propios protagonistas. Señala así esta autora que la vieja oposición entre civilización y barbarie debe ser quebrada en la franqueza de un diálogo intercultural liberador, que implica un* aprendizaje conjunto. *En base a esto, se pregunta cuál es el papel que corresponde al documentalista, al intelectual, científico o artista frente a las sociedades indígenas. Estas deben y quieren integrarse, sí, pero a una nación multiétnica y no monoétnica, a un Estado que reconozca la pluralidad esencial de su sociedad, respetando y apoyando las diferencias culturales, de modo que puedan disponer de un espacio propio para su desarrollo. Bajo la guía de este principio o expresión de propósito el documentalista no será un arbitrario intérprete de la realidad, ni un mero intermediario, sino también un transferente, lo que en líneas generales lo ubicaría dentro de lo que he llamado antropología social de apoyo. El análisis de Isabel Hernández, aunque centrado en la realidad argentina, se alarga en propuestas teóricas y metodológicas válidas en cualquier contexto. Tras detenerse en los conceptos de autogestión y autodeterminación, así como en los de representación y participación que los complementan, proclama su fe en el video y el cine antropológico como eficaces instrumentos de la autogestión cultural. Para no quedarse en una propuesta abierta, que deje muchos pasos librados al azar o la imaginación, regula el papel de los agentes internos y externos de ese proceso que culminará en el film, proporcionando así al documentalista una detallada metodología, que éste podrá seguir en todo o en parte, conforme a sus posibilidades y a la realidad en que le toque actuar. Los agentes externos deben formar más bien un equipo inter-*

disciplinario. Estos, unidos a los agentes internos dispuestos a vivir la experiencia liberadora, serán los impulsores del proceso autogestionario. Hay por cierto una serie de pasos previos a la filmación en sí, que incluyen la interiorización por parte del grupo étnico de los "misterios" del cine y de lo que este arte o técnica puede aportar a su causa. Concluye observando la autora que para los fines de la comunidad lo más práctico y efectivo es el video, por su costo notablemente inferior y la posibilidad de exhibir de inmediato el material registrado, accionando en caliente sobre la conciencia.

Claro que resulta innegable el valor práctico del video cuando sólo se trata de dinamizar a un grupo, y más considerando que esto no anula la posibilidad de armar luego con dichos materiales una obra que pueda interesar a la televisión comercial y alcanzar así un público mayor. Pero el cine, aunque más costoso y complicado, tiene otra esfera que le es propia, y que se presta mejor a las propuestas estéticas o formales, a una reelaboración y depuración reflexiva de los contenidos. Esto nos llevaría a una escisión. Para los que sólo se propongan desatar en una comunidad un proceso de toma de conciencia, o vehiculizarlo, bastará con el video. La imagen en movimiento será usada así sin mayor pretensión formal y con la prisa que la situación demanda, como una mera técnica de registro de la realidad canalizada hacia la captación de un conocimiento liberador. El cine quedaría entonces para las propuestas que incluyan una búsqueda formal, la voluntad de hacer una obra de arte. Como alternativa al video, el Centro Cultural Mazahua, de México, ha usado la técnica del Super-8, cuya revelación está standarizada, y su costo no supera el de la fotografía. Se hicieron allí varios cortometrajes con un montaje muy elemental y sonido grabado en un cassette que se accionaba junto con el proyector. Era una tecnología muy simple y sin posibilidades comerciales, pero que cumplía decorosamente el fin que se había propuesto: difundir en las comunidades mazahuas aspectos de su propia realidad social y cultural para reforzar su conciencia, y servir de medio de comunicación con la sociedad nacional, en exhibiciones realizadas en escuelas e instituciones, para propiciar un mejor diálogo interétnico.

Los atrincherados en una estética más purista podrán alegar que la proposición de Hernández está bien para un antropólogo o científico social, pero que resulta excesiva y en buena medida impracticable para un simple cineasta que sólo aspire a

hacer un buen film, y que sus planteos políticos autogestionarios caen fuera del límite de los postulados éticos básicos que debe respetar el artista, al que se quiere convertir así en un "agitador". Para no quedarnos en una respuesta dogmática o que sirva apenas para salir del paso, se hace preciso repensar el concepto de cine antropológico.

*El hombre ha concebido dos caminos igualmente válidos de aprehensión de la realidad o aproximación a la misma: el del arte, y el que lleva al conocimiento científico. El primero apela a lo sensorial o sensitivo, a lo emocional e intuitivo, pero no por descansar principalmente en la subjetividad del creador es falso, desde que toda subjetividad se construye con realidades sociales, y lo objetivo, según Husserl y la corriente fenomenológica, no es más que lo intersubjetivo trascendental. El conocimiento científico desprecia lo emocional, para aplicar rigurosos mecanismos lógicos a la observación y experimentación, pero no por esto sus resultados son siempre auténticamente científicos, es decir, objetivos y verídicos. Muchas ciencias, y especialmente en lo social, se edificaron sobre bases falsas, y al servicio, no de la humanidad, sino de determinados intereses, lo que acaba contaminando sus resultados. El cine, después de las pruebas iniciales, se definió como el arte de un relato no literario, sino visual. La industria se apropió de dicha técnica para fabricar sueños, ficciones de consumo masivo. Ya vimos cómo Vertov y Flaherty reaccionaron contra esto. Recién hacia 1926 Grierson empieza a hablar de cine documental (*documentary*), aunque ya se dijo que con esta clase de experiencia nació el cine: los hermanos Lumière, sin saberlo, fueron documentalistas. El documentalismo inglés promueve y populariza tal tipo de realizaciones, aunque siempre se seguirá privilegiando al largometraje argumental en los circuitos comerciales. El documentalismo, al plantearse el testimonio verídico, tiende un puente entre los sueños sobre la realidad y la realidad real, introduciendo en la "cocina" del lenguaje estético categorías del conocimiento científico, necesarias para alcanzar cierta objetividad. El éxito de esta escuela incentivó a los antropólogos a apoderarse de dicha técnica para efectuar registros visuales capaces de mostrar con todas sus formas y colores personajes, hechos y situaciones que la pluma, por lo abstracto de la escritura, y la fotografía, por su fijeza, no podían describir con igual veracidad. Se fue así definiendo el campo de una antropología visual que por lo común no ha pasado de las fichas filmadas, según los términos*

de Prelorán. Es decir, valiosos documentos de apoyo a la investigación y la acción, pero no arte cinematográfico. Podría, en suma, plantearse una cuestión de grado, rechazando algunos de los pasos propuestos por Isabel Hernández por complejos o más ligados a un cine de uso para antropólogos, pero no prescindir de los métodos de la antropología al acercarse al otro con el propósito de registrar su realidad. Porque el cine auténticamente etnográfico no es sólo un abordaje a la realidad de un otro cultural (o de la propia realidad, como si fuera ajena); precisa que tal abordaje se haga con ciertos métodos, más propios de la esfera de la ciencia que del arte.

Arturo Fernández asume en este libro la tarea de caracterizar ambos lenguajes y analizar la perspectiva que ofrece el cine como técnica de aproximación a la realidad social, es decir, en la búsqueda de nuevos conocimientos científicos. Su discurso, aunque de impecable formulación, es sociológico y no antropológico, pero este cambio de ángulo viene a enriquecer el presente volumen y darle un buen remate. Por otra parte, la antropología y la sociología tienen fronteras comunes, que muchas veces nos impiden definir a un film como de una u otra condición, razón por la cual se ha declarado al documental social hermano del antropológico. No obstante su rigor científico, Férnandez apoya la creciente "apertura" de las ciencias sociales a los aportes del arte, que se observa en nuestros días. Tras detenerse en lo que es teoría, método y técnica de investigación, resuelve privilegiar el método dialéctico, no por preferencias personales, sino por hallarlo más apropiado al estudio del colonialismo y neocolonialismo (puntos de vital interés para esta obra), y por desmistificar más que ningún otro las estructuras de dominación existentes, lo que por cierto contribuirá a la transformación de la realidad. Sus rasgos son el principio de dualidad, el "diálogo" de lo concreto y lo abstracto, la relación estrecha entre el sujeto y el objeto del conocimiento (inevitable en las ciencias sociales, por ser el hombre quien estudia su propia sociedad) y el carácter histórico del conocimiento: los seres no están fijos, sino en continua transformación. Más que cosas acabadas de una vez para siempre, son procesos. También el conocimiento, como todo ser, es inacabado y provisorio. Por eso el verdadero pensamiento es el que rompe con el pensamiento del pasado, apoyándose en él y criticándolo. Señala Fernández que la mayoría de los trabajos sobre métodos y técnicas de las ciencias sociales

ignora la posibilidad de utilizar el cine como técnica de encuesta de la realidad social. Enfrentarse a esta posibilidad implica ir más allá de la sociología del arte en general y del cine en particular, terreno en el que ya se ha trabajado, para preguntarse en qué circunstancias es dado afirmar que una imagen no está contaminada por la ideología, porque es justamente esa "neutralidad" lo que revestirá a dicha técnica del carácter de científica. El problema podría ser trasladado al conocimiento obtenido por medio de tal técnica, lo que nos lleva al campo de la epistemología. La pregunta sería entonces qué requisitos debe reunir un conocimiento para ser catalogado de científico. Ya dentro de esta brecha, Fernández critica el reduccionismo economicista del arte, que al desencantarlo coarta la comunicación entre los hombres y debilita un lenguaje de probada efectividad, así como también a ese esteticismo heredado del idealismo filosófico-social, que niega toda dependencia significativa del arte respecto al contexto social, para proclamar como único objetivo la búsqueda de la belleza y la armonía. Considera vanas las polémicas entre ambas tendencias, pues ni el arte es pura expresión de la estructura económico-social, ni tampoco independiente de ella. Ligado a la primera suele venir un positivismo que privilegia a lo cuantitativo y desconfía de la captación cualitativa de los fenómenos sociales así como de toda estética, considerándolas mediaciones engañosas entre el observador-creador y la realidad.

Para Fernández, el cine ofrece múltiples ventajas como técnica de investigación, por la posibilidad de difundir masivamente los resultados que entraña, rompiendo así el tradicional aislamiento de las ciencias sociales en pequeños círculos de especialistas, y aumentando por lo tanto su incidencia en la conciencia social; y también porque permite repetir la observación. Aunque claro que con ciertos recaudos, se puede por último recurrir a un film como "pista" o fuente de investigación de la realidad social, haciendo una lectura científica de sus contenidos con miras a ilustrar una tesis y no ya para limitarse a desmenuzarlo en el típico análisis de la sociología del arte.

Pese a los notables esfuerzos de síntesis que se ven en el ensayo de Fernández, sigue latente la gran dificultad de unir lo rigurosamente científico al lenguaje estético del cine. Cuanto más un film se empeñe en servir a la ciencia, menos servirá al arte, y viceversa, porque la eliminación de lo subjetivo que exige el clásico lenguaje científico arrastra los aspectos estéticos,

así como todo sentimiento que se introduzca en la imagen "científica" irá en detrimento de su valor. El lenguaje resultante de la mezcla de estos dos lenguajes fundamentales del hombre no tendrá el vigor de ciertos mestizajes sino la debilidad de la hibridez, y raramente conformará un gran producto. La actitud positiva es admitir la validez e importancia de ambos, sin considerar uno inferior al otro. Debe vérselos como diferentes, irreductibles entre sí, e igualmente legítimos en tanto formas de conocimiento del mundo. Pero esta afirmación, ¿no estaría negando la posibilidad de un cine antropológico, justamente por descansar éste en la conjunción de ambos elementos? No, porque este cine no pretende en verdad ser ciencia ni servir a la ciencia, sino acercarnos a la realidad por el costado del arte. Lo antropológico no reside sólo en la imagen en sí (registro de una cultura diferente a la del cineasta), sino también en el método seguido para inteligir la realidad que se filma y apropiarse de sus códigos, para lo que es preciso, entre otras cosas, librarse del etnocentrismo. O sea, está en el ojo con que se mira la realidad antes de tomar la cámara. Esa mirada crítica dirá lo que puede y no puede hacerse. Ya abordado el conocimiento y delimitado el campo semántico, el cineasta se comporta como cualquier artista frente a su materia.

Tampoco esta distinción entre ciencia y arte debe ser planteada como antinomia, porque a partir del momento en que se abandona el purismo científico para humanizar la ciencia la frontera vuelve a hacerse borrosa, y sobre todo frente al arte que no hace mayores concesiones al subjetivismo extremo. No olvidemos que la búsqueda de la verdad, objeto de la ciencia, nunca fue ajena a ninguna estética, por cuanto complementa la idea de belleza. Lo que sí conviene tener presente es que el fin del arte es movilizar por el sentimiento, y el de la ciencia hacerlo por la razón. El primero tiene la virtud de llegar a sectores más amplios de la sociedad global, mientras que el segundo opera en círculos más restringidos.

El ensayo de Carmen Guarini presenta ángulos novedosos de análisis, al señalar que el film antropológico no puede ser un simple documento sobre una sociedad sencillamente porque ya es el relato de un contacto entre un cineasta y una sociedad. Aún más, dejaría de ser siquiera una documentación acerca de una realidad para convertirse en el testimonio de un proceso de interacción entre observador y observado. En tal proceso el cineasta procurará acortar (o suprimir si fuera posi-

ble) la distancia entre la cámara y los personajes filmados a través del diálogo y la participación. Al poder rechazar y corregir las escenas ideadas por el cineasta, y también proponer tomas y secuencias, la sociedad documentada no sólo será copartícipe de la aprehensión de los hechos, sino, de algún modo, coautora del film. Por esta vía no sólo propugna la participación del cineasta en la realidad documentada, sino también de ésta en la realidad del film, es decir, en el producto final, con lo que refresca y acaso enriquece los postulados de Flaherty sobre la observación participante, en la medida en que va más allá de la apropiación por parte del investigador de la experiencia de vida de los grupos. Todo esto, nos dice la autora, no sólo es válido para abordar sociedades verdaderamente extrañas, sino también a grupos o mundos que resulten ajenos al observador, por más que formen parte de su misma sociedad.

La última acotación de Guarini nos obliga a preguntarnos ya si se puede seguir manejando los términos "cine antropológico" y "cine etnográfico" como equivalentes, como de hecho se los usó hasta ahora para no multiplicar las categorías de análisis. El cine etnográfico sería el cine típicamente antropológico, y entrarían aquí los filmes que versan sobre una realidad étnica totalmente ajena al observador o cineasta (ese "otro" cultural del que se habló tanto), a la que se aborda con seriedad, es decir, con un mínimo de criterios científicos. Habría también un cine antropológico no etnográfico, como el referido a las sociedades rurales criollas, que por haber sido marginadas de la vida del país nos resultan extrañas aunque no sean en verdad ajenas (Camino hacia la muerte del viejo Reales, Cochengo Miranda, Los hijos de Zerda); *o a una serie de "mundos" que conforman subculturas con códigos propios, como el de la droga, la prostitución y la delincuencia, ciertos sectores juveniles, los menores abandonados, las villas de emergencia, etcétera. Por último, tendrían también el carácter de antropológicos algunos filmes que tratan de una realidad que no es ajena ni nos resulta extraña, pero cuyo método es el extrañamiento, el abordaje de lo cotidiano con una mirada antropológica, o sea, comparativa, reflexiva, diferente, que ilumina nuevas zonas por medio de la analogía y el contraste. Sería el caso de* A propos de Nice *y* Chronique d'un été. *En consecuencia, entre lo antropológico y lo etnográfico habría una relación de género a especie. El cine antropológico no etnográfico sería el que*

más se acerca al documental social, hasta fundirse con él en muchas ocasiones, lo que resulta inevitable por tratarse de un campo o sector de la realidad propio de la sociología rural y urbana, que la antropología entra a disputar o compartir con sus lentes.

Ya a modo de conclusión, me permitiré otras reconsideraciones teóricas que trascienden la paráfrasis. Se puede decir que todo ser es para el otro lo que representa, o sea, cómo se presenta a su percepción. Sobre lo que vea y oiga se hará un concepto. Si la imagen oculta, parcializa y desacredita, el concepto será peyorativo y acabará alimentando relaciones de dominio y cristalizándose en un estereotipo, que es un concepto congelado, mantenido y transmitido sin mayor revisión. También el cineasta, como todo el que no tome una serie de recaudos, estará reinterpretando conceptos recibidos como estereotipos y transmitiéndolos según las leyes visuales y su código estético. El cine etnográfico, al "pensar" en imágenes (que es lo propio del cine), está pensando e interpretando al que no participa de nuestros códigos. Y aunque se logre acceder a muchos de esos códigos, nunca, sin ser un participante real de esa cultura, se los entenderá a todos, siendo más difícil aún interpretar y defender sus auténticos intereses. El cineasta que se propone documentar a este otro no entra por lo común en un campo idílico sembrado de rosas, sino en una situación colonial ya establecida, ciertamente no creada por él, pero probablemente sí por la sociedad a la que pertenece, o por otra de un nivel tecnológico o ideológico semejante, a la que, le guste o no, se lo vinculará de algún modo.

Así como los indígenas han rechazado a la antropología "pura" por su connivencia con el colonialismo, por servir a los fines del opresor y no a los suyos, se opondrán también al cineasta que pretenda filmarlos contra su voluntad y participación y sin explicitar sus propósitos, conscientes de que eso sólo puede conducir a la distorsión de su imagen. Es que así opera ese cine que soslaya su riqueza espiritual específica para subrayar aspectos exóticos de sus costumbres, a los que suele disculpar mostrando luego el nivel actual de su aprendizaje del modo occidental de vida. El cine que precisan los grupos oprimidos es justamente aquel que destaque el valor profundo de su especificidad cultural, para incitar, no a su aplastamiento, sino a su recuperación y reconocimiento en un contexto plural, fundado en el respeto mutuo, de modo que su alteridad deje de ser la

"razón" (o el pretexto) del colonialismo, es decir, de la explotación y la estigmatización. Tal cultura será presentada así como una contribución, grande o pequeña mas siempre digna, al patrimonio cultural de la humanidad. Pero tampoco debe reducirse a lo cultural. Tiene que ser también capaz de desatar o incentivar en lo social un proceso de conciencia dirigido a fortalecer su identidad como clase o pueblo oprimido, punto en el que la conciencia étnica se une a la social o clasial.

Y para esto hay muchos caminos, según las circunstancias históricas de cada grupo. Para los que estén saliendo recién del aislamiento o lo hayan hecho pocos años atrás (como el caso de los ayoreos y aché-guayakí del Paraguay), tiene sentido plantearse un cine de reconstrucción histórica, *para dejar a las futuras generaciones un testimonio de la edad de oro de su cultura, realizado por "actores" que tuvieron el privilegio (y quizás también la desdicha) de haber vivido en ambos mundos en distintas fases de su existencia. Esto será una valiosa referencia para evaluar el proceso de cambio y visualizar el futuro, es decir, para entender mejor su sentido y proyección como pueblo. Pero hay algo más, que se vincula a un efecto de catarsis: al enfrentarse tan dramáticamente a su pasado en la representación, los "actores" renuevan, para terminar probablemente superando en forma definitiva, una serie de traumas inherentes al proceso aculturativo. Porque no se tratará para ellos de una ficción cualquiera, de un juego, sino de reconstruir y robustecer lo más entrañable de su vida, reafirmar costumbres y creencias que sin duda han debido negar varias veces durante los últimos años por las imposiciones de la cultura dominante, hasta llegar a verlas en algún momento como negativas, o cosa del Diablo. La realización de este tipo de cine, de gran costo para la conciencia ambigua del colonizado, será un paso decisivo para completar el proceso de reversión de una identidad negativa a una identidad positiva, no ya inconsciente como antes de la aculturación, sino consciente. Ello implica revalidar y reestructurar en el nuevo contexto costumbres y creencias que suponían perimidas, tras haber comprendido que no todo su patrimonio es irrescatable para el presente, y que es posible oponer al proyecto aculturativo de cambio impuesto por la sociedad dominante un proyecto propio de no menor brillo, que signifique un real avance evolutivo, un salto cualitativo capaz de actualizarlos históricamente, acortando la distancia social creada por el mismo colonialismo,* sin destrucción de su identidad.

Claro que en lo que hace a la reestructuración de su imagen más les interesará mostrar un testimonio de la realidad actual, y los principios que cimentan su proyección hacia el futuro como pueblo organizado. Pero diría que esas tres conciencias (del pasado, del presente y del futuro) conforman una totalidad sucesiva que no es bueno escindir, para no traicionar la propia historia. En tal contexto, el cine antropológico se presenta, al decir de Guarini, como un canal de comunicación entre dos mundos. Dicha conciencia totalizadora, aunque nutrida en lo cultural, se expresará como una conciencia política, en la medida en que modificará, o pretenderá hacerlo, las relaciones de poder existentes, con miras a la descolonización. Por venir inevitablemente aparejada a un proceso de autogestión, llevará al grupo-objeto a convertirse en el sujeto gestor del proceso de filmación, porque es justamente la conciencia la que saca al hombre de la categoría ontológica de las cosas, permitiéndole objetivar su mundo.

El rol del cineasta será entonces similar al del que genéricamente llamo "el antropólogo" el formular las bases teóricas y metodológicas de la antropología social de apoyo, y que en verdad es un equipo interdisciplinario, como también lo propone Isabel Hernández. Aunque el cineasta, en cuanto outsider, *no puede aspirar a un rol protagónico, no será tampoco un elemento secundario en el proceso que no sólo desembocará en un film, sino también en una modificación de las relaciones de poder. A él le tocará desatar o incentivar tal movimiento de la conciencia. La investigación conjunta, compartida, sustentada en el diálogo crítico y el método dialéctico, está en el punto de partida de este cine que entraña un cambio favorable a la sociedad oprimida, y que por esto justamente se diferencia del otro, del que no cambia nada ni toma posición (provenga ya de científicos "puros" o de aventureros), y que a la postre sólo sirve para alimentar el desprecio o el paternalismo. Y si a la investigación conjunta, participativa, se añade una transferencia de la técnica cinematográfica, de modo que puedan ir pensando en filmarse ellos mismos, rodar su propio film sin injerencias extrañas, más acabada habrá sido la actuación del cineasta. Considerar a ésta como la regla de oro no implica descalificar a los que se limitan a poner la cámara al servicio del marginado, para que diga lo que siente y se muestre como es o como quiere ser visto, y sobre todo si esto se realiza con la se-*

riedad y respeto que caracterizan a las mejores obras de Prelorán. Pero tal tipo de cine, como la misma etnografía, perderá su especial sentido cuando el otro pueda apropiarse de la cámara y elaborar sin intermediarios la imagen que le parezca correcta de sí y de su proyecto histórico.

Queda al cineasta la difícil tarea de armonizar estos principios teórico-metodológicos y las exigencias formales de su arte. El investigador que sólo se proponga aprehender y contribuir a la transformación de una realidad utilizando la técnica del cine y no conmover con la plasticidad de las formas, podrá dejar a un lado los aspectos estéticos en las urgencias de su trabajo, siguiendo los caminos que se señalan en este libro u otro que le parezca más apropiado a sus fines. Claro que tal registro, por decisión propia, no será arte, no será cine, sino un simple uso de la técnica cinematográfica con otro propósito. Resultará entendible tal renuncia al lenguaje de la emoción si la causa es la falta de tiempo y presupuestos, pero se tornará controvertible si se la hace en tributo a un purismo antropológico que por lo común no pasa de ser una peligrosa falacia, desde que no puede haber una ciencia social no comprometida. Si se deja atrás el purismo cientificista, el temor extremo a contaminar la imagen con subjetivismos, mediante algunas concesiones al plano estético, la investigación podrá llegar con su mensaje a círculos mayores y no quedarse en la filmoteca de la institución patrocinante. Este mínimo sacrificio de la pureza científica le permitirá abordar el conocimiento por sus dos puertas fundamentales, aunque se privilegie a una de ellas. El hecho de que la emoción provenga de una identificación con el oprimido y constituya una toma de posición no invalida lo científico. El compromiso, de por sí, no implica una conciencia deformada por la ideología, es decir, una conciencia falsa y por lo tanto no científica. La deformación ocurre sólo cuando el compromiso nos lleva a faltar a la verdad, a parcializarla engañosamente. Mostrar con honestidad las realidades marginales es revelarlas, *y en cine lo político reside en esto, y no en abrumar la imagen con discursos verbales que la contaminen y la manipulen. La imagen en sí no miente, miente la palabra o el montaje parcializador, que subdimensiona o sobredimensiona ciertos aspectos de la realidad. Por mi parte, creo que es faltar al compromiso político (o ético) con la causa del oprimido usar su imagen para ilustrar discursos políticos que ellos no usen ni entiendan. Los intentos de reidiologizar su realidad, resemanti-*

zando sus símbolos desde otra óptica, no sólo destruyen la base científica del film, sino también su valor artístico. Se sabe que el panfleto no sirve ni a la ciencia ni al arte: a la ciencia, porque la ideología (entendida como falsa conciencia) contradice su espíritu; y al arte, porque éste no puede ser nunca la mera ilustración de una ideología determinada. En lo político, tales manipulaciones irresponsables sólo han servido para acrecentar la represión que padecen los pueblos, pues las policías los identifican con las posiciones elitistas y por lo común extremas de los cineastas, y los gobiernos se muestran menos dispuestos aún a escuchar sus urgentes demandas, acelerando con esto el genocidio y el etnocidio.

La visión desde afuera está condenada a muerte por la marcha de la historia, desde que lo verdaderamente revolucionario es reconocer el derecho del oprimido a elaborar su imagen y decir su palabra, y no usarlo para ilustrar tesis ajenas. Porque el camino a la descolonización pasa por la autopercepción consciente, por la revalorización profunda de lo vivido, y el cine antropológico, al igual que lo que llamamos antropología, no sólo comienza por casa (como decía Malinowski en su ya célebre prólogo al libro de Jomo Kenyatta sobre los kikuyu), sino que se acaba (al menos como tal) cuando los de casa toman conciencia de sí y el control absoluto de su imagen. La desmistificación lo convertirá en cine a secas, como en el caso de Chronique d'un été, *y sólo se podrá llamarlo antropológico en función de la naturaleza de la mirada que lo funda o del diálogo intercultural que establece, o como todo lo que es serio y profundiza en la condición humana podría ser llamado antropológico, ya en un sentido más filosófico del término. Por dicho camino se logrará eliminar totalmente el etnocentrismo, así como aquel odioso dualismo entre dadores y receptores de civilización y la contaminación ideológica, entendida esta última como cualquier transferencia de ideas propias de una realidad a otra en la que no tienen mayor vigencia.*

Cuando el objeto del film, ese extraño u "otro", sea al mismo tiempo el sujeto creador, estaremos sobre la fórmula de la liberación. No habrá cesado el dualismo mientras se esgrima una "razón" diferente a la razón del oprimido. Sólo cuando la primera refuerce a ésta y no la contradiga estará actuando como elemento de apoyo y no de aculturación. La explicitación de todo pensamiento debe llevar un propósito de análisis y crítica científica y no de inducción. La inducción es de por sí un

procedimiento colonial, desde que implica la existencia de una razón (o fin) diferente, que se quiere imponer de un modo melifluo, y de ahí que resulte el principal recurso del paternalismo. El cineasta, por ser un observador externo, debe problematizar constantemente su conducta, estar atento a todas las manifestaciones de su etnocentrismo, y vaciarse, en lo posible, de sus propios valores y creencias, para estar en condiciones de interpretar los datos desde una perspectiva interior, o casi. Y eso se logra con la convivencia, como bien lo entendieron Flaherty y Prelorán.

Es probable que el apoyo del cineasta al proceso de revalorización cultural del sector más esclarecido del grupo dominado desate oposiciones y conflictos con los sectores que han aceptado de hecho asimilarse al modelo colonial. En tales casos dejará la defensa del proceso fílmico (y de conciencia) en manos de los indígenas que lo activan, lo que constituye la mejor manera de verificar que es la situación y no su persona el elemento conflictivo. La imagen, al igual que la buena palabra, revela y rebela. Su fuerza, en dichos contextos, es aún mayor que la fuerza de la palabra, más eficaz y contundente. Con la imagen se puede alcanzar territorios que raramente expresa la palabra, y justamente esta zona de la realidad en que ella resulta por lo común impotente conformaría el campo más específico de la antropología visual, donde la técnica del cine deviene ireemplazable para la ciencia antropológica.

El presente libro está pensado para los cineastas y demás trabajadores del cine que se interesen por tal veta del documental, así como para los científicos sociales que quieran valerse de dicha técnica para aprehender y difundir un conocimiento liberador. La idea del mismo surgió al finalizar el segundo de los dos ciclos sobre el cine y las ciencias sociales que el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) realizó en 1983 en Buenos Aires, bajo la coordinación de Isabel Hernández y con la participación especial de Guillermo Magrassi y Rodolfo Hermida. Se compone de tres partes. La primera está dedicada a documentos, y se incluyen allí el texto de Robert Flaherty titulado "La función del documental", publicado en Cinema *(Nº 22, Roma, 25/5/1973); un extracto de documentos de Dziga Vertov, relacionado con el "cine-ojo" y el "cine-verdad", tomado de sus memorias, donde puede aquilatarse su fervor vanguardista, y en especial su adscripción a la estética del futurismo; y por último un escrito de Jean*

Rouch titulado "¿El cine del futuro?", que publicó originalmente en Domaine Cinéma *(Nº 1, París, 1962), ya avanzada su carrera como realizador, donde expresa su visión sobre el origen, desarrollo y futuro del cine antropológico.*

La segunda parte comprende dos reportajes, uno a Jean Rouch y otro a Jorge Prelorán. El primero fue realizado por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Janda en septiembre de 1977, durante el Margaret Mead Film Festival *de Nueva York, consagrado al cine antropológico, donde Rouch presentó siete películas. Fue publicado ese año por la revista* Cineaste, *en esta misma ciudad, y traducido al español por Silvia Chanvillard, cineasta que participó en los ciclos de CLACSO, con la ayuda de Francisco Gatto. La entrevista a Prelorán, efectuada por Humberto Ríos, es a mi juicio la que mejor traduce el pensamiento de este autor. Fue originalmente editada en México, en 1978, por la revista* Plural.

La tercera parte se compone de tres ensayos, escritos respectivamente por Isabel Hernández, Carmen Guarini y Arturo Fernández para integrar este volumen, por lo que es la primera vez que se editan. Los tres participaron asimismo en los ciclos de CLACSO, y con sus búsquedas y propuestas sólo quieren responder, o dar a los cineastas elementos para que respondan, a la tan simple como sabia pregunta de Cochengo Miranda: "¿Qué somos nosotros en este mundo?"

ADOLFO COLOMBRES
Buenos Aires, Mayo-Julio de 1984

NOTAS

(1) Cfr. *Arnold Hauser*, Historia social del arte y la literatura, *Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964 (3ra. ed.); Tomo II, p. 489.*

(2) Cfr. *Jean Mitry*, Historia del cine experimental, *Valencia, Fernando Torres Editor, 1984; pp. 185-186.*

(3) Cfr. *Arnold Hauser*, op. cit.; *Tomo II, p. 495.*

(4) Cfr. *Louis Marcorelles*, Elementos para un nuevo cine, *Salamanca, Ediciones Sígueme, 1978; p. 81.*

(5) *"Entretien de Jean Rouch, ávec le professeur Enrico Fulchignoni", en* Jean Rouch, une rétrospetive, *Ministère des Affaires Etrangères, Paris, 1981; p. 296.*

(6) *Adolfo Colombres*, La hora del "bárbaro". Bases para una antropología social de apoyo, *México, Premiá Editora, 1982.*

(7) *Ver Anamari Gomís, "El indio en el cine nacional", en* INI-30 años despuês, *México, Instituto Nacional Indigenista, 1978; pp. 320-327.*



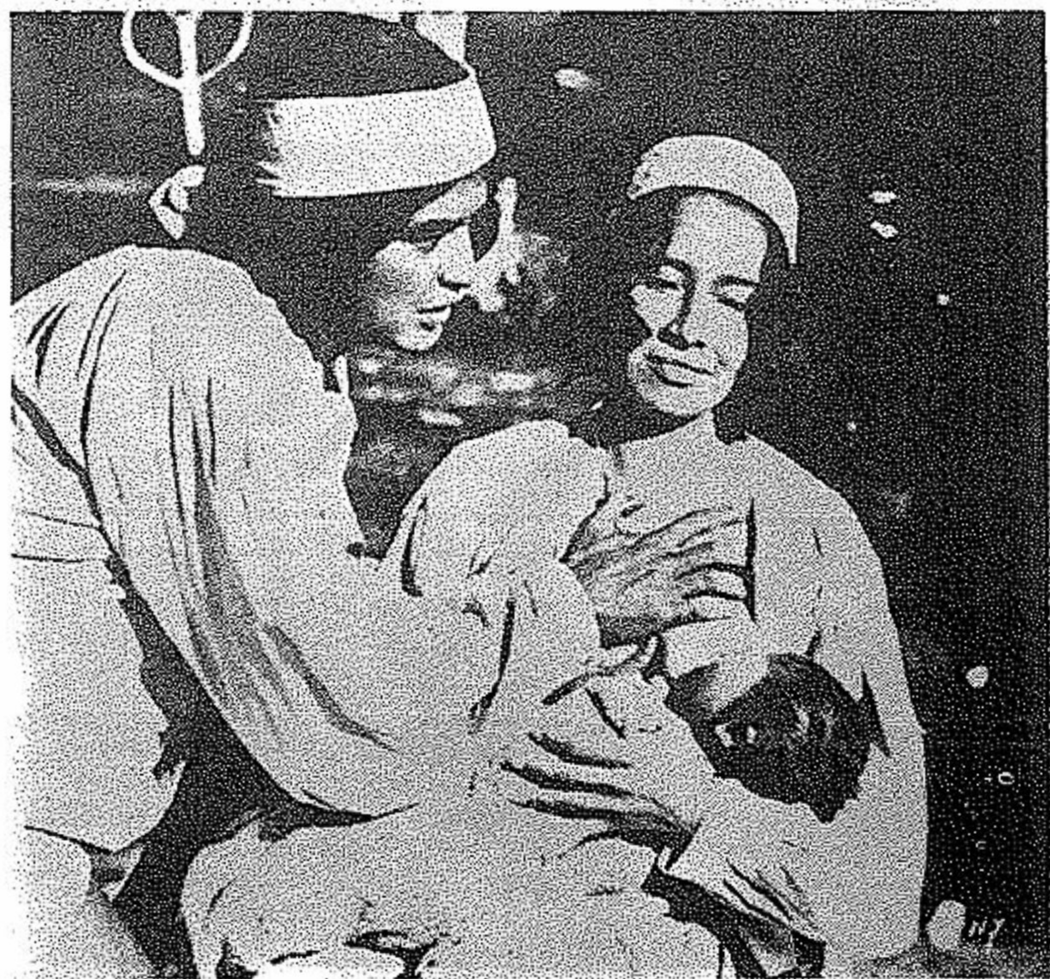
La noche de los mayas, de Chano Urueta (1939)



Maclovia, de Emilio Fernández (1948)



Raíces, de Benito Alazraki (1954)



Tarahumara, de Luis Alcoriza (1964)



Jorge Prelorán y Sergio Barbieri
durante la filmación de *Hermógenes Cayo*



Señalada en Juella, de Jorge Prelorán (1969)
Foto S. Barbieri



Iruya, de Jorge Prelorán (1968)
Foto S. Barbieri



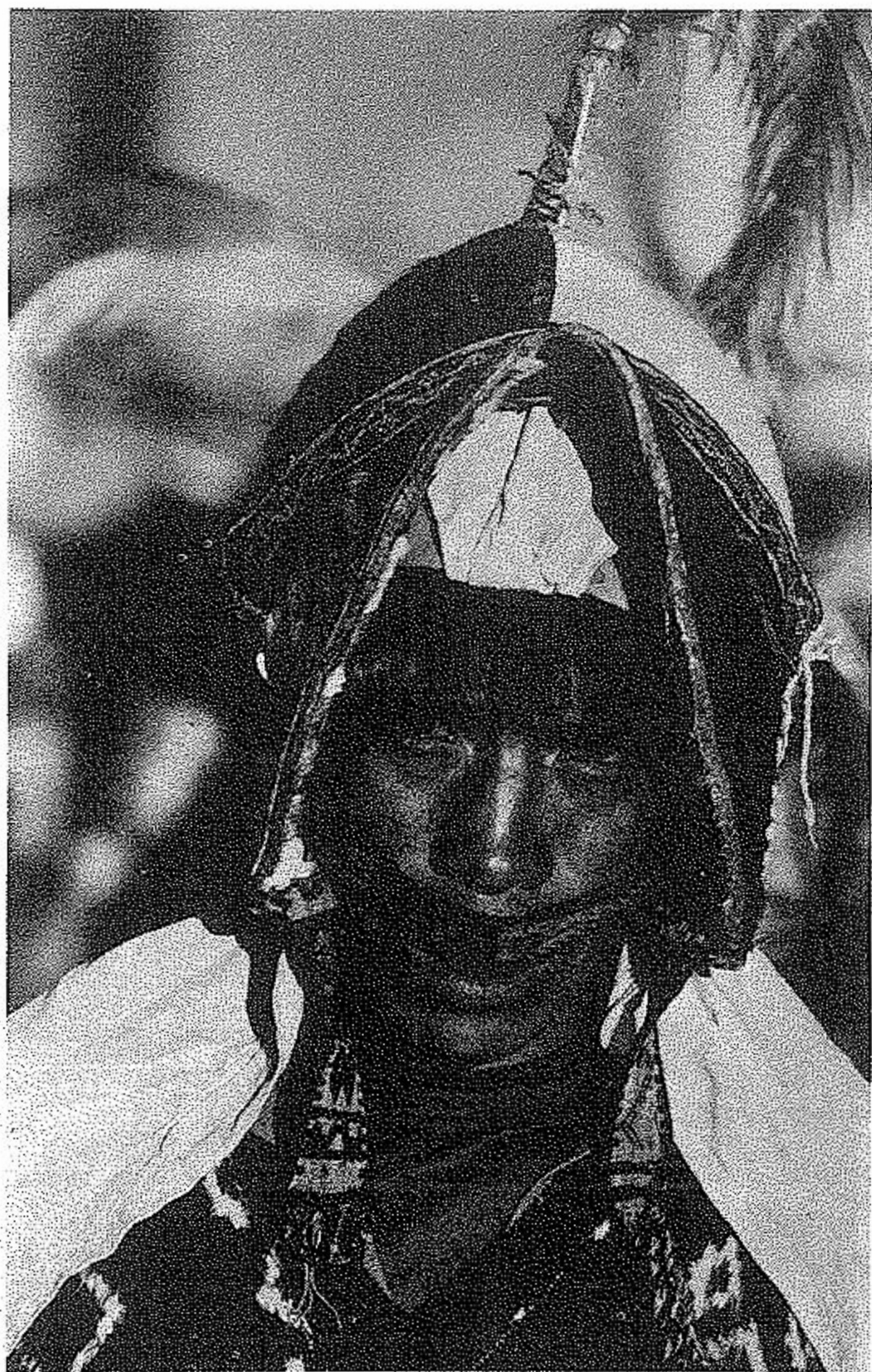
Causachum Cusco, de Alberto Giúdici (1982)



Martín Choque, un telar de San Isidro,
de Tristán Bauer y Silvia Chanvillard (1982)



Ni tan blancos ni tan indios,
de Tristán Bauer y Silvia Chanvillard (1983-84)



El Tinku, de Peter Parodi (1983). Fotos Tito La Penna

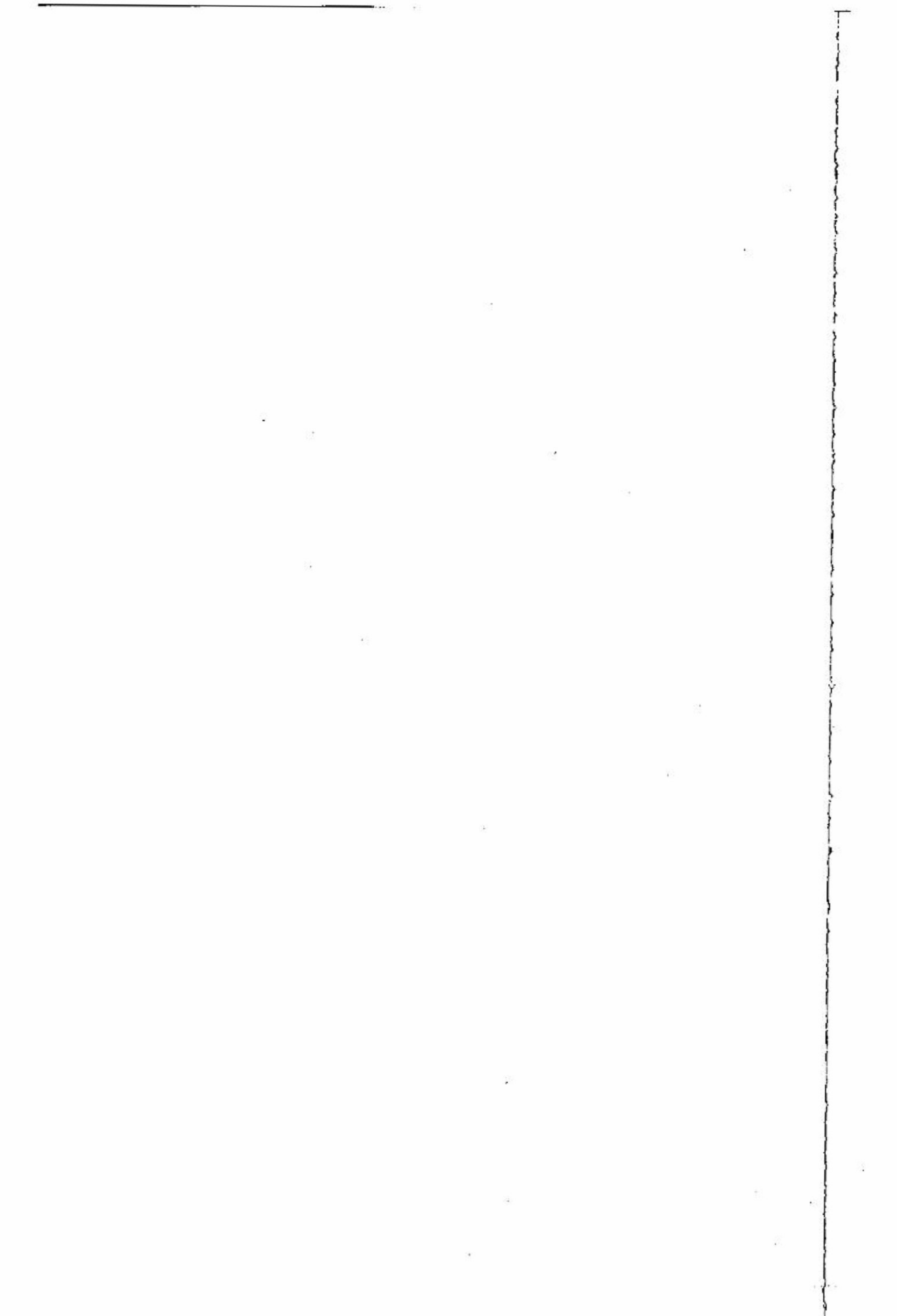


Fiesta Grande en Uncía,
de Peter Parodi (1983). Fotos Tito La Penna



I
DOCUMENTOS







La función del "documental"

ROBERT FLAHERTY

Nunca como hoy el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos. El camino más rápido, más seguro, para conseguir este fin, es ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes. Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos de allende las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana, y a comprender que el "extranjero", sea cual sea su apariencia externa, no es tan sólo un "extranjero", sino un individuo, que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración.

El cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital. Indudablemente, las descripciones verbales o escritas son muy instructivas, y sería absurdo pretender ignorarlo o creer poder prescindir de ello, desde el momento en que constituyen nuestra piedra angular, pero en cambio hay que reconocer que son abstractas e indirectas, y que por tanto no consiguen ponernos en inmediato y estrecho contacto con las personas y las cosas del mundo tal como puede hacerlo el cine.

Además, es importante recordar que el hombre de la calle no tiene mucho tiempo disponible para la lectura y que, incluso cuando lee, después de su trabajo, no tiene la necesaria energía para asimilar las nociones leídas. En esto reside la gran prerrogativa del cine: en conseguir dejar, gracias a sus imágenes

vivas, una impresión duradera en la mente.

Debido a su misma naturaleza, el documental se halla en condiciones de aportar una contribución importante, tal vez la más importante en este sector. El film de espectáculo debe someterse a determinados imperativos de método que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad: como norma general, debe basarse en un tema romántico y tiene que obedecer a las exigencias del divismo. Además, las escenas reconstruidas en los estudios, por muy bien hechas que estén, jamás reflejan con absoluto verismo los ambientes que pretenden representar. Estas limitaciones, y algunas más a las que por causas de fuerza mayor se halla sometido el film de espectáculo, demuestran de forma indirecta las ventajas del documental.

La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse *film* a ese conjunto de tomas.

Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y de sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro, son las características esenciales del documental, como por otra parte pueden serlo de cualquier forma de arte. Pero no son éstos los elementos que distinguen al documental de las otras clases de films; el punto de divergencia entre unos y otros estriba en lo siguiente: el documental se rueda en el mismo lugar que se quiere reproducir, con los individuos del lugar. Así, cuando lleva a cabo la labor de selección, la realiza sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad el sentido dramático, dicho sentido surge de la misma naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso.

Un ejemplo práctico servirá para aclarar estos conceptos, es decir, el análisis de un film de espectáculo, para cuyo análisis

no vamos a elegir una producción más bien floja, sino una de las mejores de su clase: *The Good Earth* de la Metro Goldwyn Mayer.[1] Es forzoso reconocer que, desde muchos puntos de vista, se trata de un excelente film del cual los productores pueden justamente sentirse orgullosos. Además, ha conseguido en amplia medida reproducir algunas características esenciales del espíritu chino. Pero hay una cosa que no nos gusta: ¿por qué se ha considerado necesario confiar a actores europeos los papeles principales? Y aquí me veo obligado a hacer una rectificación para evitar cualquier posible equívoco: he admirado muchísimo la interpretación de Paul Muni y de Luise Rainer, y considerado que han hecho lo que podían. Pero todo tiene un límite. Unos actores europeos no pueden vivir papeles tan distintos de los suyos propios. Desde el principio se encuentran teniendo que superar la gravísima dificultad dada por su apariencia exterior muy diferente de la de los personajes que tienen que encarnar. Es absurdo pensar que el maquillaje, en semejantes casos, por muy a fondo que se empleen todos los recursos del oficio, puede conseguir una transformación tan total. Desde luego había chinos inteligentes, con conocimiento de la lengua inglesa, que habrían sido perfectamente capaces de interpretar los papeles confiados a actores europeos. Y si el defectuoso conocimiento de la lengua inglesa hubiese presentado alguna dificultad, yo no habría dudado en proponer que se les enseñase la lengua para que pudiesen llevar a cabo el trabajo necesario.

La razón por la cual no se han tenido en cuenta consideraciones de este tipo, es clarísima: en sí mismas no presentaban ningún inconveniente, pero habrían supuesto eliminar a la "estrella", que constituye la base del tradicional sistema de producción de hoy en día. Al productor normal le resulta inconcebible trabajar sin una "estrella" y le tiene sin cuidado el que este sistema levante una gran barrera contra el realismo. En un mundo ideal, este sistema sería inaceptable para un film de espectáculo, de la misma forma en que hoy es inaceptable para el documental. Sería muchísimo mejor, y todos los films saldrían ganando, si reprodujesen de forma real y completa lo que quieren representar. En este mundo ideal, y por la misma razón irreal, yo no habría sentido la necesidad de escribir este artículo, desde el momento en que la distinción principal entre film de espectáculo y documental ya no existiría. Evidentemente, el documental tendría su propia finalidad que alcanzar,

pero los principales objetivos de las diferentes clases de film estarían coordinados y unificados.

Para responder a los conceptos que acabo de exponer, en *Nanuk,*[2] en *El hombre de Aran*[3] y en *Sabú,*[4] yo y mis colaboradores hemos intentado captar el espíritu de la realidad que queríamos representar, y por eso hemos ido, con todas nuestras máquinas, a los tugurios nativos de los individuos que habíamos elegido —esquimales, isleños de Aran, hindúes —y hemos hecho de ellos, de sus ambientes y de los animales que los rodeaban, las "estrellas" de los films realizados.

En *Sabú* hay una trama, también interpretada, en parte, por actores ingleses, pero mi principio sigue estando ahí, tal como lo he expuesto: las "estrellas" del film son la jungla, los elefantes y el niño indígena. La trama es muy simple, y he tenido sumo cuidado en evitar que se superpusiese a la acción. Como ya he dicho, la trama no estropea nada, lo que sí puede estropear es la forma en la que sea llevada la misma trama. En cualquier caso, en *Sabú* la trama tiene realmente un valor secundario y lo que domina es el elemento documental.

Estoy firmemente convencido de que lo que nos hace falta es un gran desarrollo del tipo de film que acabo de describir, en el que estén suficientemente ilustrados los usos y costumbres de los hombres, sea cual sea el país y la raza a los que pertenezcan: una producción de esta clase no sólo presentaría un gran interés por su nota de autenticidad, sino que además tendría un valor incalculable a efectos de la mutua comprensión de los pueblos.

NOTAS

(1) Film dirigido por Sidney Franklin en 1937.
(2) *Nanuk el Esquimal (Nanook of the North)*, data de 1920-1921.
(3) *Man of Aran*, 1932-1934.
(4) *Elephant Boy*, 1936-1937, realizado en colaboración con Zoltan Korda.



Dziga Vertov: El "cine ojo" y el "cine verdad"

EXTRACTO DOCUMENTAL

1

Pavlovskoie, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, campesinas y obreros de una fábrica cercana. El film *Kino Pravda* se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical.

Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Llora. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero ésta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. "¿Qué ha ocurrido?", pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: "Es el Cine-Ojo. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre".

2

Un banco en un jardín público. El director adjunto y la mecanógrafa. El le pide permiso para besarla. Ella mira a su alrededor y dice: "De acuerdo". El beso. Se levantan del banco, se miran a los ojos y se alejan. Desaparecen. El banco vacío. Detrás de él, un macizo de lilas. El macizo de lilas se entreabre. sale de él un hombre que arrastra un extraño aparato sobre un trípode. El jardinero, que ha observado toda la escena, pregunta a su ayudante: "¿Quién es?". El ayudante contesta: "El *cine-ojo*".

3

Al principio, desde 1918 a 1922, los *kinoks* existían en singular, es decir, que sólo había uno.

De 1923 a 1925, ya fueron tres o cuatro. A partir de 1925, las ideas del *cine-ojo* estaban ampliamente difundidas. Mientras que el grupo inicial aumentaba, el número de los que popularizaban el movimiento crecía. Ahora no sólo se puede hablar del grupo, no sólo de la escuela del *cine-ojo*, no sólo de una parte del frente, sino incluso de todo un frente de "cine documental sin actores".

4

"El abc de los *kinoks* define el *cine-ojo* mediante la concisa fórmula: *cine-ojo* = cine-grabación de los hechos."

5

Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).

El método del *cine-ojo* es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

a) Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.

b) Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película.

6

Por consiguiente, *cine-ojo* no es solamente el nombre de un grupo de cineastas. No es solamente el nombre de un film *(Cine-Ojo*. Primera serie del ciclo: *La vida de repente*). Y tampoco una determinada corriente del llamado "arte" (de izquierda o de derecha). El *cine-ojo* es un movimiento que se intensifica incesantemente a favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por muy fuerte que sea la impresión producida por esta última.

7

El *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre.

8

El *cine-ojo* es el espacio vencido, es la relación visual establecida entre las personas de todo el mundo, basada en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

9

El *cine-ojo* es el tiempo vencido (la relación visual entre unos hechos alejados en el tiempo). El *cine-ojo* es la concentración y la descomposición del tiempo. El *cine-ojo* es la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo humano, en una velocidad temporal inaccesible al ojo humano.

10

El *cine-ojo* utiliza todos los medios de montaje posibles, yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film.

11

El *cine-ojo* utiliza todos los medios de rodaje al alcance de la cámara; es decir, la toma de vistas rápida, la microtoma de vistas, la toma de vistas al revés, la toma de vistas de animación, la toma de vistas móvil, la toma de vistas desde los ángulos de visión más inesperados, etc. No se consideran trucos, sino procedimientos normales, que se emplean ampliamente.

12

Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes) en un film, "escribir" el film mediante las imágenes ro-

dadas y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas "escenas" (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria).

13

Cualquier film del *cine-ojo* está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film.

En este montaje continuo podemos distinguir tres períodos:

Primer período: El montaje es el inventario de todos los datos documentales que tienen una relación, directa o no, con el tema tratado (sea bajo forma de manuscrito, bajo forma de objeto, bajo forma de fragmento filmado, de fotografía, de recorte de prensa, de libro, etc.). Después de este montaje –inventario por medio de la selección y la reunión de los datos más preciosos– el plan temático se cristaliza, se revela, "se monta".

Segundo período. El montaje es el resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado (montaje de las observaciones propias o bien montaje de las informaciones proporcionadas por los cine-informadores u ojeadores). El plan de rodaje: resultado de la selección y de la clasificación de las observaciones realizadas por el ojo humano. Al efectuar esta selección, el autor toma en consideración tanto las directivas del plan temático como las propiedades particulares de la *máquina-ojo*, del *cine-ojo*.

Tercer período. Montaje central. Resumen de las observaciones inscritas en la película por el *cine-ojo*. Cálculo cifrado de las agrupaciones de montaje. Asociación (suma, resta, multiplicación, división y colocación entre paréntesis) de los fragmentos filmados de idéntica naturaleza. Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que estén colocados en un orden rítmico donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales. Como resultado final de todas estas mezclas, desplazamientos, cortes, obtenemos una especie de ecuación visual, una especie de fórmula visual. Esta fórmula, esta ecuación, obtenida después de un montaje general de los cine-documentos fijados sobre la película, es el film al cien por cien, el extracto, el concentrado de "yo veo", el "cine-yo veo".

El *cine-ojo* es:

yo monto cuando elijo mi tema (al elegir uno entre los millares de temas posibles),

yo monto cuando observo para mi tema (efectuar la elección útil entre las mil observaciones sobre el tema),

yo monto cuando establezco el orden de paso de la película filmada sobre el tema (decidirse, entre mil asociaciones posibles de imágenes, sobre la más racional, teniendo en cuenta tanto las propiedades de los documentos filmados como los imperativos del tema en cuestión).

14

La escuela del *cine-ojo* exige que el film se construya sobre los "intervalos", es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro.

La progresión entre las imágenes ("intervalos"visual, correlación visual de las imágenes) es (para el *cine-ojo*) una unidad compleja. Está formada por la suma de diferentes correlaciones, las principales de las cuales son:

1. correlación de los planos (grandes, pequeños, etc.),
2. correlación de los ángulos de toma,
3. correlación de los movimientos en el interior de las imágenes,
4. correlación de las luces, sombras,
5. correlación de las velocidades de rodaje.

Sobre la base de tal o cual asociación de correlaciones, el autor determina: a) el orden de la alternación, el orden de sucesión de los fragmentos filmados; b) la longitud de cada alternancia (en metros), es decir, el tiempo de proyección, el tiempo de visión de cada imagen tomada separadamente. Además, paralelamente al movimiento entre las imágenes ("intervalo"), se debe tener en cuenta entre dos imágenes vecinas la relación visual de cada imagen en particular con todas las demás imágenes que participan en la "batalla del montaje" en su principio.

Encontrar el "itinerario" más racional para el ojo del espectador entre todas estas interacciones, interatracciones, interempujones de las imágenes; reducir toda esta multitud de "intervalos" (movimientos entre las imágenes) a la simple ecuación visual, a la fórmula visual que mejor expresa el tema esencial del film, es la tarea más difícil y capital que se plantea el autor-montador.

15

NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente.

La muerte de la "cinematografía" es indispensable para que viva el arte cinematográfico. NOSOTROS *llamamos a acelerar su muerte.*

NOSOTROS protestamos contra la *mezcla* de las artes que muchos califican de síntesis. La mezcla de malos colores, aunque idealmente elegidos entre los del espectro, nunca dará blanco, sino suciedad.

Se llegará a la síntesis *en el cenit* de los logros de cada arte y no antes.

NOSOTROS depuramos el cine de los kinoks de los intrusos: música, literatura y teatro. Nosotros buscamos nuestro propio ritmo, que no habrá sido robado en ninguna parte, y lo encontramos en los movimientos de las cosas.

NOSOTROS llamamos:

a huir
de los dulzones abrazos del romance,
del veneno de la novela psicológica
del abrazo de teatro del amante
a dar la espalda a la música

alcancemos el vasto campo, el espacio de cuatro dimensiones (3 + el tiempo), en busca de un material, de una métrica y de un ritmo enteramente nuestro.

Lo "psicológico" impide al hombre ser tan preciso como un cronómetro, refrena su aspiración de parecerse a la máquina.

16

NOSOTROS caminamos, con la cara descubierta, hacia el descubrimiento del ritmo de la máquina, hacia la admiración del trabajo mecánico, hacia la percepción de la belleza de los procesos químicos. Cantamos los temblores de tierra, componemos cine-poemas con las llamas y las centrales eléctricas, admiramos los movimientos de los cometas y de los meteoros, y los gestos de los proyectores que deslumbran las estrellas.

Todos los que aman su arte buscan la esencia profunda de su técnica.

17

Cada film no es más que un esqueleto literario envuelto en una cine-piel.

En el mejor de los casos, bajo esta piel aparece una cinegrasa y una cine-carne. Pero nunca vemos una cine-osamenta. Nuestro film no es más que el famoso "pedazo sin hueso" ensartado en una vara de madera de álamo, sobre una pluma de oca de literato.

Resumo lo que acabo de decir: no existen obras cinematográficas. Existe una combinación de las cine-ilustraciones con el teatro, la literatura, la música, con todo lo que se quiera, durante todo el tiempo que se quiera.

18

Una de las principales acusaciones que se nos inflige es que no somos accesibles a las masas.

Aun admitiendo que algunos de nuestros trabajos sean de difícil comprensión, ¿obliga esto a deducir que ya no debemos hacer el menor trabajo serio, la menor investigación?

El hecho de que las masas necesiten fáciles folletos de agitación, ¿obliga a deducir que no les interesan los artículos serios de Engels y de Lenín? Quizás tenéis entre vosotros un *Lenín* de la cinematografía soviética y no le dejáis trabajar bajo el pretexto de que los productos de su actividad son nuevos e incomprensibles...

Pero nuestro trabajo no tiene nada que ver con eso. De hecho, no hemos hecho nada que sea más inaccesible a las masas que cualquier cine-drama. Muy al contrario, al establecer una relación visual muy precisa entre los temas, hemos disminuido considerablemente la importancia de los rótulos y con ello hemos aproximado a la pantalla cinematográfica a espectadores poco instruidos, cosa de gran importancia en el momento actual.

Y como para reírse de sus nodrizas literarias, he ahí que obreros y campesinos se muestran más inteligentes que sus desconocidas niñeras...

19

El incendio mundial del "arte" está cercano. Al presentir su muerte, la gente de teatro, los artistas, los escritores, los coreógrafos y demás jilgueros huyen, presos del pánico. En busca de un refugio, afluyen al cine. El estudio cinematográfico es el último bastión del arte.

Es ahí que tarde o temprano acudirán los curanderos melenudos de toda índole. El cine artístico recibirá prodigiosos refuerzos; no por ello se salvará, sino que perecerá al mismo tiempo que su edificante cohorte.

Haremos explotar la torre de Babilonia del arte.



¿El cine del futuro?

JEAN ROUCH

Para mí hacer un film es una cosa tan especial que las únicas técnicas aludidas son las propias técnicas del cine: la toma de imágenes y de sonidos, el montaje de la imagen y las grabaciones. Así que me resulta realmente dificilísimo hablar y sobre todo escribir sobre este tema. Nunca he escrito nada antes de comenzar un film, y cuando, por motivos administrativos o financieros, me he visto obligado a redactar un guión, una escaleta o una sinopsis, jamás se han realizado los films correspondientes.

Un film es una idea, fulgurante o lentamente elaborada, pero irreprimible, cuya expresión sólo puede ser cinematográfica. En la carretera, de Accra a Abidjan, el sol juega con las hojas de los árboles, los kilómetros suceden a las millas, la chapa ondulada sustituye al sinuoso asfalto. Es la vigésima vez que paso por aquí. Yo conduzco, la persona que está a mi lado se ha dormido. Entonces, en el decorado siempre cambiante pero siempre renovado aparecen otros decorados, otros personajes: de este modo, en unas cuantas horas de fatiga y de polvareda, he visto y oído el borrador de *La Pyramide humaine,*[1] mucho más semejante al film realizado después que todos los "proyectos" que tuve que escribir.

O bien es en un bar de Treichville, un domingo por la noche, adonde fuimos a parar con un amigo en busca de esas fiestas fastuosas que sólo los chicos y las chicas de allí saben montar, rodeados de calles sórdidas y cuchitriles. Sé perfectamente que el contraste tan pronunciado entre la efímera alegría del domingo y la desgracia cotidiana me obsesionará hasta el momento en que consiga expresarlo. ¿Cómo? ¿Salir del bar y gritar por la calle? ¿Escribir un libro con más divulgación que la

investigación sobre las migraciones en Costa de Marfil, que estamos realizando, y que, si algún día llega a publicarse, sólo interesará a unos cuantos especialistas?... La única solución consistía en hacer un film, en el que no fuera yo quien pregonara mi alegría o mi rebelión, sino uno de aquellos muchachos para quienes Treichville era al mismo tiempo el paraíso y el infierno. Y en este bar de "ambiente" una lúgubre noche de enero de 1957, *Moi, un noir* se me apareció como una necesidad.[2]

Y todos los demás films se imponen repentinamente en las carreteras o en los ríos africanos, se construyen en este extraño contacto con los paisajes o los climas, en los que el viajero solitario descubre lo que buscaba con tanta insistencia, el diálogo consigo mismo, con sus sueños, la facultad de "distancia íntima" con el mundo y los hombres, esa facultad que tan bien conocen los antropólogos y los poetas, y que me ha permitido ser a la vez el observador entomólogo y el amigo de los *Maîtres fous,*[3] el animador y el primer espectador de *Jaguar...*[4] pero siempre con la condición de no fijar nunca los límites del juego cuya única regla es filmar cuando los demás y tú mismo tenéis realmente ganas de hacerlo.

Así es como la cámara, y desde hace algunos años también el magnetófono, se han convertido para mí en unos instrumentos indispensables, tan indispensables como el bloc de notas y la estilográfica, porque cada uno de ellos tiene su especialidad, su momento de utilización, su limitación (he pasado varios meses en Africa sin filmar nada, pues no pasaba nada; luego cierto día "pasaba" algo, o bien yo no podía escapar a determinadas ideas que tenía que expresar).

La dificultad, casi insuperable para mí, de explicar lo que será un film antes de hacerlo, resulta indudablemente la más cruel de las pruebas para los que me rodean y colaboran conmigo. Cada vez que me he hallado en tales condiciones, han estallado los conflictos y no sabía cómo detenerlos, atrapado entre el deseo de mantenerme fiel (tal vez demasiado supersticiosamente) a un método que había demostrado su eficacia, y el deseo de no jugar al tirano con respecto a unos colaboradores que eran y no podían ser otra cosa que unos amigos.

Y en cada ocasión recomencé el mismo diálogo imposible entre lo incomunicable y aquellos con los cuales debía comunicarlo.

Así que como introducción a *Chronique*[5] no sabría en este momento hacer otra cosa que establecer un balance de cierto

tipo de cine que puede ser llamado "etnográfico".

Evidentemente, puede parecer presuntuoso escribir sobre una experiencia que todavía no está concluida, una experiencia que sigue en curso... Pero creo que es necesario hacer un balance.

En realidad, el cine etnográfico nació con el cine, con el fusil cronofotográfico de Etienne-Jules Marey, uno de cuyos primeros utilizadores fue un antropólogo, el doctor Regnault, que gracias a él estudió el comportamiento comparado de europeos y de africanos.

A continuación el cine se encaminó por otros derroteros, y está claro que el film documental siguió siendo, pese a todo, una categoría muy marginal... Debemos saludar aquí al padre del cine etnográfico, Robert Joseph Flaherty. Flaherty realizó el primer film etnográfico del mundo, *Nanuk,*[6] en unas condiciones extremadamente difíciles. Desde el comienzo, Flaherty se propuso un intento que, desgraciadamente, fue poco imitado después. Creía que para filmar a unos hombres pertenecientes a una cultura extranjera primero era necesario conocerles. Así que pasó un año en la bahía de Hudson entre los esquimales antes de filmarlos. Experimentó igualmente lo que sólo ahora comenzamos a aplicar de manera metódica: proyectar a los hombres lo que se filma, el film que se realiza. En aquella época los trabajos de laboratorio eran una cosa extremadamente delicada. Flaherty no vaciló en fabricar en su pequeña cabaña de la bahía de Hudson un laboratorio en el cual revelaba sus películas. Cuenta que las secaba corriendo contra el viento, y para positivarlas, como no tenía una fuente de luz suficiente –en aquella época las copias exigían una considerable fuente luminosa–, había hecho un agujerito en la pared de su cabaña y, cuando había sol, se servía de él. Así fue como proyectó ante Nanuk y su familia la primera versión de *Nanuk el Esquimal.* Pero nadie llegó a ver nunca esta primera versión, pues, como tal vez ya saben ustedes, un incendio arrasó la cabaña y el film quedó totalmente destruido. En aquellos momentos, Flaherty, que era ingeniero-geólogo, no vaciló en regresar (era de origen irlandés, y por tanto especialmente testarudo), y gracias a las pieles Revillon pudo montar una segunda experiencia y realizar por segunda vez el *Nanuk* que nosotros conocemos. Cinco años después de *Nanuk,* Flaherty realizó *Moana of the South Seas.*[7] *Nanuk* había sido un éxito comercial considerable, y Flaherty se vio impulsado por las productoras norteamericanas para rea-

lizar un film en los Mares del Sur. Aplicó un método exactamente similar: se fue a las islas Samoa, vivió allí durante un año sin rodar y, al cabo del mismo, después de haber aprendido la lengua –vivía allí con toda su familia–, comenzó a filmar la vida cotidiana de los habitantes de las islas Samoa. Aplicaba el mismo método: revelaba la película allí mismo, la montaba y proyectaba a medida que avanzaba la realización a las personas que había filmado. Contrariamente a *Nanuk, Moana* fue un fracaso comercial total y la mayoría de los films posteriores de Flaherty sólo tuvieron un modesto éxito de público. Flaherty murió hace algunos años en una pequeña granja de Vermont[8] extremadamente modesta, en la que sigue viviendo su esposa, Frances Flaherty. Se disponía a organizar una expedición cinematográfica al Africa negra.

Por la misma época, en la Unión Soviética, un equipo de entusiastas cineastas intentaba utilizar la cámara hasta el límite de sus posibilidades. Alrededor de 1929, este equipo de Dziga Vertov escribió un manifiesto: *la cámara ojo*. La cámara era un ojo, un nuevo ojo abierto sobre el mundo, que permitía hacerlo todo. Los intentos de Vertov fueron severamente condenados por la Unión Soviética de la época, pero de todos modos sus films se difundieron por el mundo entero. Aportaron un nuevo elemento: el *cine verdad*. El intento era totalmente demencial, pero se trataba de una experiencia apasionante. Y *El hombre de la cámara*[9] significa el primer intento de situar la cámara en la calle, de convertir a la cámara en el actor principal, el objeto de este nuevo culto en el que el sacerdote vestido con pantalones bombachas es el operador, el culto del cine total.

Pero algunos pensaron que este intento era un fracaso porque las personas que van por la calle miran la cámara, porque la cámara es un objeto excesivamente pesado, porque no se había inventado el sonido. Georges Sadoul me decía hace poco que en sus escritos inéditos Vertov había previsto, con la llegada del film sonoro, la posibilidad de grabar en sonido sincrónico, con lo que abriría un nuevo capítulo del *cine ojo*, que se convertiría de este modo en el *cine ojo y oído*. Y esto es, efectivamente, lo que hoy estamos intentando.

Hay que añadir un tercer maestro a este preámbulo: Jean Vigo. En efecto, por la misma época, en Francia, Vigo también intentaba utilizar la cámara libre para mostrar sin más los gestos de sus contemporáneos, a través de su cultura...: así se realizó

A propos de Nice.[10]

De estos tres esfuerzos nació el cine etnográfico. Pero ha sido un nacimiento difícil. Cuando la técnica progresó, este cine se dividió en dos ramas. De un lado, bajo la influencia de Flaherty, y a pesar suyo, nació el cine "exótico", un cine basado en el sensacionalismo y en la extrañeza de los hombres extranjeros, un cine racista sin saberlo. De otro, del lado de la etnografía, bajo el impulso de Marcel Mauss, el cine se aventuró por un camino no menos extraño, el de la investigación total. Mauss recomendaba a sus alumnos que utilizaran la cámara para grabar cuanto ocurría en torno a ellos. No convenía desplazarla, se trataba de un testigo de confianza y sólo mostrando unos films se podían estudiar determinados gestos, determinados comportamientos, determinadas técnicas... En aquel período, Marcel Griaule trajo del país dogon los primeros films etnográficos franceses, seguido de P. O'Reylly, oceanista y cineasta. Desgraciadamente la guerra interrumpió estos trabajos y hubo que esperar a la posguerra para que se produjera una nueva evolución...

Se produjo una revolución. La del 16 mm. Durante la guerra los operadores de noticiarios habían utilizado con gran éxito unas cámaras de 16 mm y sus films pudieron ser ampliados a 35 mm, formato standard. A partir de aquel momento la cámara ya no era aquel objeto engorroso que los amigos de Vertov no conseguían pasear por la calle sin hacerse notar. Se convertía en un pequeño instrumento tan fácil de manejar como una Leica, o una pluma estilográfica, por utilizar la fórmula del "profeta" Alexandre Astruc.[11] La utilización del color permitía asimismo despreocuparse del problema de la iluminación: no importaba el ángulo de toma; con el color todos los planos salían bien.

En esa época un cierto número de jóvenes etnólogos decidieron utilizar la cámara y, cosa curiosa, todos ellos, fueran de Francia, de Bélgica, de Estados Unidos, de Inglaterra, de Suiza, tuvieron a la vez una misma idea: proporcionar las imágenes más sinceras posibles pero respetando las reglas del lenguaje cinematográfico. Se descubría así que entre la etnografía y el cine existía en realidad una diferencia extremadamente pequeña. Ya lo he explicado muchas veces, cuando el cineasta registra en la película los gestos o los hechos que le rodean se comporta como un etnólogo que registra en su cuadernillo de apuntes las observaciones; cuando a continuación los monta es

como el etnólogo que redacta su informe; cuando los difunde hace como el etnólogo que entrega su libro para ser publicado y difundido... En todo ello aparecen unas técnicas muy similares, y en dichas técnicas ha encontrado realmente su camino el film etnográfico. [12]

En Francia, en el Musée de l'Homme, nuestro amigo Roger Morillère lleva diez años dando unos cursos de iniciación cinematográfica a los estudiantes de Etnografía. El cine sonoro se ha convertido en una de las técnicas que se enseñan a los futuros investigadores de la misma manera como se les enseña a estudiar las relaciones de parentesco y la Prehistoria, o a hacer colecciones de objetos. Ya se han obtenido unos resultados que merecen ser citados: los films franceses de Morillère, de Monique Gessain, del Padre Pairault, de Igor de Garine, de Daribehaude, de Guy le Moal; los films belgas de Luc de Heusch, los films suizos de Henri Brandt, los fims canadienses del maravilloso equipo de l'Office National du Film de Montreal, los films norteamericanos de Marshall y Gardner, los films de la escuela sociológica italiana, etc.

Hay que decirlo con cierto orgullo, estos films realizados prácticamente con ahorros caseros (un film etnográfico en 16 mm cuesta un millón y medio de antiguos francos y unos doscientos mil de rodaje), han conseguido ejercer, sin embargo, alguna influencia a dos niveles.

A nivel de la etnografía, recuerdo que al principio, cuando mis compañeros y yo, tanto aquí como en Bélgica, Suiza, Inglaterra o Estados Unidos, comenzamos a manejar cámaras, algunos etnólogos clásicos consideraban que introducíamos en nuestra disciplina una "linterna mágica", un juguete, y que, en el mejor de los casos, el cine podía ser un instrumento que permitiera ilustrar unas conferencias o unas comunicaciones de seminario. Pero, a fuerza de hacer films, demostramos a los escépticos que el cine era un instrumento de investigación insustituible, no sólo por su facultad de reproducir indefinidamente lo que ha sido observado, sino –recuperando la vieja técnica de Flaherty– por la posibilidad de proyectar el documento extraído ante las personas observadas y estudiar con ellas a partir de las imágenes su comportamiento.

No menos importante ha sido nuestra influencia a nivel del cine comercial. En primer lugar somos responsables del fracaso de cierto número de empresas cinematográficas que eran unas estafas monumentales, como los films de la gran serie *Conti-*

nente perdido,[13], *Magia verde,*[14] films de Walt Disney, etc. Creo que esta purga ha sido muy eficaz porque es inmoral explotar unas mentiras para ganar dinero. Se me dirá que el cine es el arte de la mentira, pero en tal caso que no se oculte, que se presente la serie de los *Tarzán*[15] (a mí me encantan los films de Tarzán) sin decir que se tratan de documentales.

Pero no ha sido el único resultado: también hemos contribuido indirectamente al nacimiento de lo que ha sido denominado en Francia la Nouvelle Vague. ¿De qué se trataba en la nueva ola? Se trataba fundamentalmente de una liberación económica del cine comercial y de las normas tradicionales de la industria cinematográfica.[16]

En efecto, hacia 1949-1950, no era posible rodar un film en 35 mm sin tener una autorización de rodaje, sin contar con un equipo mínimo, sin un permiso para comprar la película. Y, en aquella época, el costo medio de un film oscilaba entre los 60 y los 100 millones de francos viejos. Ahora bien, nosotros demostramos que con medios ridículos se podían hacer unos films que tal vez no tuvieran una clase extraordinaria ni una calidad excepcional, pero que costaban infinitamente menos.

Para dar un ejemplo, el rodaje de un film como *Moi, un noir* salió a 400.000 francos. El interés de la técnica del 16 mm ampliado en color consiste en permitir una financiación en dos tiempos. Haces un film de 16 mm. Si no vale nada, sólo has perdido medio millón. Si vale algo, siempre estás a tiempo de invertir dinero para ampliarle y en aquel momento ya sabes en qué lo inviertes y el riesgo que corres.

Pero en todo eso nos faltaba algo, tanto en Francia como en el extranjero: *la toma de sonido sincrónico.*

Tanto aquí como fuera, llevábamos bastantes años preocupados por este problema, que parecía insoluble por dos razones. La primera era la necesidad de rodar el sonido sincrónico en el estudio, pues los micros son sensibles al viento, a las condiciones atomosféricas y a los ruidos exteriores; la segunda era el peso de los aparatos: si bien con el 16 mm nos habíamos liberado del peso, la cámara hacía un ruido de molinillo de café y era imposible rodar y grabar sonido al mismo tiempo. En *La Pyramide humaine,* por ejemplo, utilizamos una cámara de 16 mm blindada, es decir, metida en un cajón, que pesaba unos 40 kg, y hacíamos el máximo de tomas de sonido y de tomas de imagen en interiores para evitar los ruidos exteriores. Recuerdo perfectamente que cuando estábamos en Abidjan bastaba con

que comenzáramos a rodar una escena para que pasara un camión a cien metros de distancia y el ingeniero de sonido exclamara "¡Basta! Es imposible". Descubrimos, sin embargo, un sistema: la cámara estaba instalada a igual distancia de los principales protagonistas y cuando se iniciaba un diálogo no interrumpíamos el rodaje, nos limitábamos a pedirles a los intérpretes que esperaran a que la cámara estuviera sobre ellos para contestar a la pregunta o a la frase pronunciada por otro intérprete, pero este estatismo resultaba paralizante.

Por la misma época, en Canadá y en Estados Unidos, algunas personas estaban buscando la solución al mismo problema. El mes de agosto de 1960 la solución rugió en tres países a la vez: Canadá, Estados Unidos y Francia...

En Francia, el constructor André Coutant se había especializado en cámaras ligeras para vuelos de cohetes. Tuvo la idea de intentar utilizar una de estas cámaras ligeras eléctricas para construir una cámara insonora. Nos presenta un prototipo de cámara que no era totalmente insonora, pero que pesaba un kilo y medio, tenía un chasis de 120 metros (10 minutos de autonomía) y que gracias a una funda fabricada por mis compañeros Morillère y Boucher producía un ruido suficientemente escaso como para poder ser utilizada en exteriores, incluso muy cerca de un micro. Nuestro amigo Michel Brault, un operador canadiense, llegó a París en aquel momento y nos trajo los micros que utilizaban las televisiones canadienses y norteamericanas, los "micro-corbatas". Dichos micros tienen la ventaja de que no se ven. Habíamos solucionado el problema de Dziga Vertov: con la cámara metida en una funda podíamos pasearnos por cualquier parte, filmar con sonido sincrónico en el metro, en un autobús, en la calle.[17] Otra ventaja: la cámara y su funda eran minúsculas. Se podía rodar en medio de la calle y nadie sabía que se estaba rodando salvo los técnicos y los protagonistas; de esta manera ha sido técnicamente posible *Chronique d'un été.*

A partir de ahora, los etnógrafos y los sociólogos podrán ir a cualquier parte del mundo y recoger unas imágenes jamás vistas hasta el momento, unas imágenes en la que obtendrá una mezcla total del sonido y de la imagen, del gesto, del decorado, del lenguaje. Con ello disponemos de un instrumento fantástico en constante proceso (micros emisores, cámara con foco y diafragma automáticos, etc.).

De momento –está claro que me estoy dirigiendo a los et-

nólogos– conviene que podamos utilizarlo con la mayor rapidez posible antes de que algunas manifestaciones de unas culturas amenazadas hayan desaparecido totalmente. Así que creo conveniente acentuar nuestro esfuerzo. Será necesario que la escuela que dirige Morillère en el Musée de l'Homme forme a etnógrafos y tal vez también a cineastas para enseñarles estas nuevas técnicas del cine.

¿Hacia dónde vamos? Debo decirles que no lo sé en absoluto. Pero creo que a partir de ahora, junto al cine industrial y comercial, e íntimamente unido a éste, existe un "cierto cine" que es fundamentalmente arte de investigación.[18]

NOTAS

(1) El film data de 1960.

(2) El film se concluyó en 1958.

(3) *Les Maîtres fous,* 1955.

(4) El film se inició en 1955 y no se concluyó hasta 1957.

(5) Me refiero a *Chronique d'un été*, film realizado por mí y Edgar Morin entre 1960 y 1961.

(6) *Nanuk el Esquimal (Nanook of the North)* data de 1920-1921.

(7) El film está registrado oficialmente bajo el solo título *Moana* y la producción fijada en 1926, aunque inicióse en 1923. Cabe agregar que después la Metro eligió a Flaherty para supervisar *Sombras blancas en los Mares del Sur (White Shadows in the South Seas)*, cuyo rodaje se hizo en Tahití. Pero Flaherty se molestó por los criterios comerciales aplicados al tema, sostuvo un conflicto con el codirector W. S. Van Dyke y se apartó del proyecto. Aparentemente, el film terminado (1928) contiene algunas escenas de Flaherty, pero su nombre no figura en los créditos.

(8) Falleció en Dummerston (Vermont) el 23 de julio de 1951.

(9) *Cieloviek s Kinoapparatom*, de 1929, sobre Dziga Vertov.

(10) Film contemporáneo a *El hombre de la cámara.*

(11) Véase el apartado dedicado a los Movimientos y Escuelas.

(12) La posibilidad de grabar fácilmente el sonido había aportado igualmente un elemento nuevo. Hacia el año 1949, unos fabricantes pusieron a la venta unos magnetófonos autónomos que, en principio, permitían que un etnógrafo saliera con una cámara y un aparato de grabación autónomos.

(13) *Continente perduto* (1955), de Leonardo Bonzi, Mario Craveri, Enrico Gras, Giorgio Moser y Emilio Lavagnino.

(14) *Magia verde* (1952), de Gian Gaspare Napolitano.

(15) El primero que se conoce data de 1918: *Tarzán o El hombre mono (Tarzan of the Apes),* primera parte dirigida por Scott Sidney.

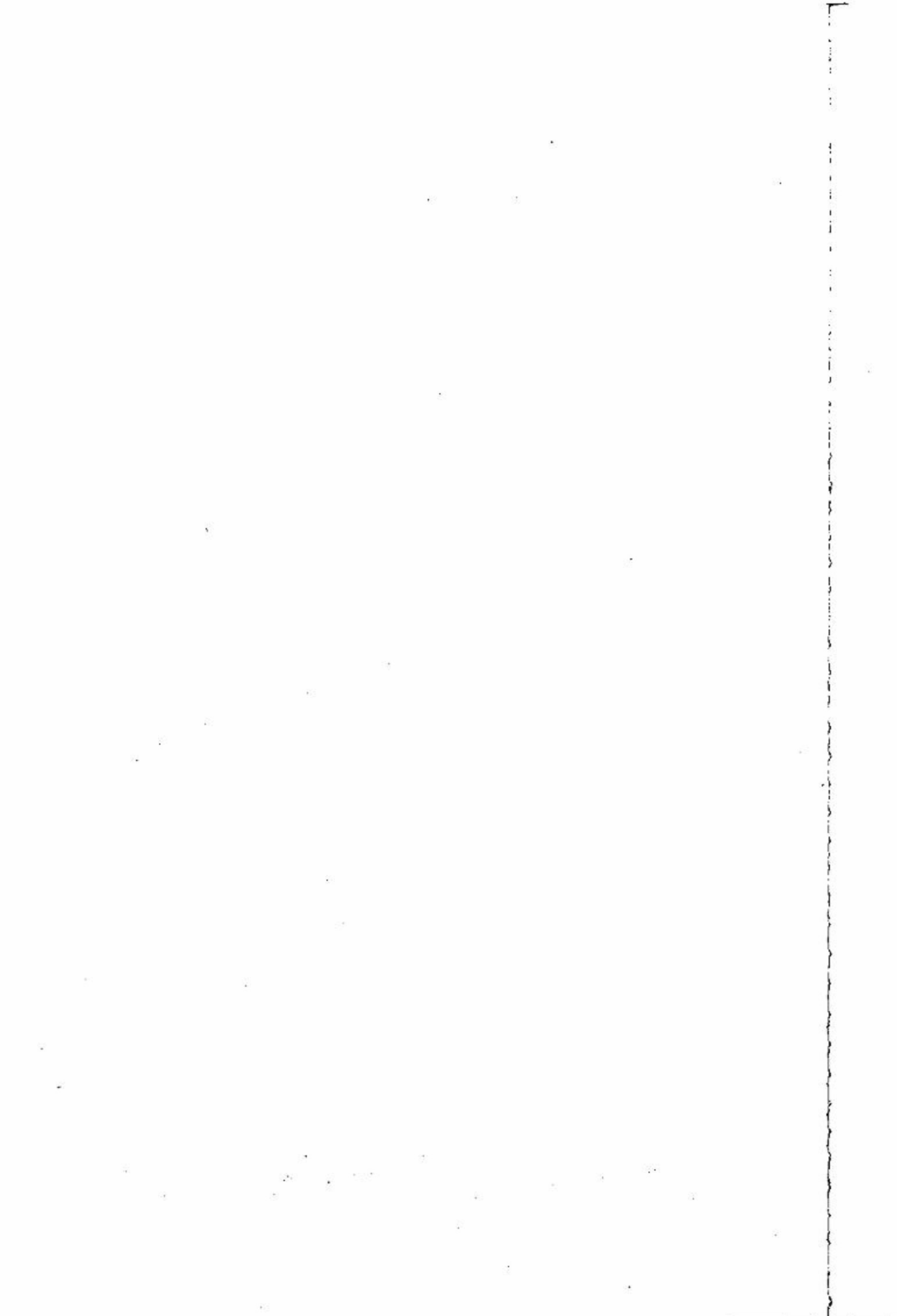
(16) Habíamos tenido predecesores en este terreno. Jean-Pierre Melville, por ejemplo, cuando realizó *Le Silence de la mer* (1947), compró película caducada y así pudo hacer el film.

(17) Michel Brault nos aportó una técnica que hacía tiempo que había perfeccionado en Canadá: la cámara que caminaba. Llevaba un año haciendo prácticas de caminar hacia adelante, hacia atrás, de lado, hasta el punto que en sus manos la cámara se convertía en algo totalmente inmóvil.

(18) He hablado muy poco en estas páginas de *Chronique d'un été*, delegando esta tarea en Edgar Morin, cuyo minucioso testimonio sólo podía ser hecho por él, pues, repitiendo lo que decía al principio, el film es para mí un medio de expresión total y no veo la necesidad de escribir sobre él antes, durante o después del rodaje.

II
ENTREVISTAS







Antropología visual

Entrevista a Jean Rouch,
por Dan Georgakas, Udayan Gupta
y Judy Janda. Traducida del inglés
por Silvia Chanvillard
y Francisco Gatto

Es desafortunado que los trabajos de Rouch no hayan tenido la atención que merecen en América. Rouch no solamente es el más importante cineasta etnográfico, sino también una de las figuras pioneras del llamado "cine verdad", en el que hizo una gran contribución tecnológica. Junto con Michel Brault y Raoul Coutard trabajó en el diseño de la primera cámara Eclair. En su "Crónica de un verano", hecha con el sociólogo Edgar Morin, encontramos por primera vez el uso de un eficiente sistema de sonido sincrónico portátil en cine. La mayor influencia de Rouch se encuentra en el área de sus filmes etnográficos, que son más de 60. La cámara portátil y liviana, con su gran movilidad, le permitió penetrar profundamente en la vida de los sujetos que estaba estudiando. A través de su obra se tuvo una visión de Africa diferente a la que había aparecido en trabajos etnográficos anteriores. Era una mirada distinta de las primeras representaciones exóticas y unidimensionales de las tribus y pueblos de Africa.

En verdad, el trabajo de Rouch significó un nuevo estadio en la interpretación de la antropología de pueblos africanos. Vio a Africa de una manera diferente, como su obra lo atestigua. En vez de ponerse fuera del hecho y quedarse en retratos generales, sus filmes se centralizan en aspectos singulares de la existencia tribal, en ritos y rituales que constituyen un todo unificado. Es también significativo que Rouch tratara de trabajar con técnicos indígenas, cuando esto era posible, y ayudara a introducir la tecnología cinematográfica en un continente que carecía aún de escuela de cine. Realizadores africanos como Mustapha Alassane (Níger), Safi Faye (Senegal), Oumarou Ganda (Níger), Desiré Ecare (Costa de Marfil) y otros han tra-

bajado alguna vez con Rouch en sus filmes, para continuar haciendo luego cine antropológico por sus propios medios, con notables resultados. A pesar de esto sigue siendo una figura controvertida para los académicos africanos. Algunos hallarán su trabajo no esclarecedor, y su visión colonial. Otros dicen que el Africa de Rouch es mítica, un producto de sus propias manipulaciones. Escribiendo en **Jeune Afrique**, René Vautier, uno de los fundadores del cine de Argelia, señalaba que los filmes antropológicos sobre Africa (incluidos los de Rouch) eran filmes de propaganda contra un pueblo colonizado. Según Vautier, estos filmes fueron hechos con gran habilidad, capacidad y tecnología, pero objetivamente sirvieron al colonizador para sostener como la única imagen de Africa al Africa del pasado. Africa está rompiendo con este tipo de cine antropológico, agrega Vautier, pero con muchísimas dificultades. No obstante, Rouch sigue siendo el mayor realizador etnográfico, y uno de los primeros en filmar Africa en toda su extensión. El trabajo de los realizadores etnográficos ha sido muy ignorado por los expertos en cine como tal, y aunque si se considera a estas obras desde un punto de vista estrictamente cinematográfico no carecen de cierta razón. Los filmes etnográficos, no obstante, sirven como fuente de información en diversas disciplinas académicas. En este contexto, fueron usados y estudiados sin tener en cuenta los problemas creados por la cinematografía, las distorsiones propias de la cinematografía. Los filmes etnográficos deben ser analizados teniendo en cuenta sus aspectos cinematográficos y etnográficos, entendidos uno en relación al otro. Con la nueva comprensión del rol que disciplinas occidentales como la antropología y la etnografía han jugado en el colonialismo, y ubicándonos también en el contexto de los nuevos filmes sobre Africa hechos por africanos, el trabajo de Rouch necesita un examen muy minucioso. La entrevista que sigue es un aporte para la comprensión cinematográfica y etnográfica de estos filmes. Fue realizada en setiembre de 1977, durante el Festival de Cine "Margaret Mead", en el Museo de Historia Natural en Nueva York, donde se proyectaron durante tres noches filmes de Jean Rouch.



Jean Rouch.
Foto de
H. Cartier-Bresson,
1981

P: *Señor Rouch. Usted es muy conocido en Estados Unidos por "Crónica de un verano", pero ocurre que cuanto más sabemos sobre este film que inició el cine-verdad, más controvertible nos resulta. Por ejemplo, algunos de sus propios comentarios después de la proyección en el Museo de Historia Natural provocaron cuestionamientos sobre la fundamental "verdad" del film. Usted afirmó que las escenas de las secretarias fueron rodadas en las oficinas de* **Cahiers du Cinema**. *También habló de los individuos del film, muchos de los cuales iban a convertirse en realizadores cinematográficos y otros, como Regis Debray, serían prominentes personalidades del marxismo. Más que una muestra de la tribu parisina de fines de los años 50, parece el retrato de una vanguardia artística y política. Al mismo tiempo, hay muy poca referencia en el film al hecho de que esta gente es excepcional. Un punto secundario es que ellos nunca usan palabras como socialismo o comunismo. ¿Podría explicar cómo el film evolucionó desde la idea original hasta esta realidad?*

JR: Al principio, cuando empezamos a pensar en este film, le dije a mi colaborador, Edgar Morin, que yo realmente no conocía muchos trabajadores industriales. Edgar dijo que solucionaría eso. Yo sólo me enteré más tarde que la gente que él eligió pertenecía toda al grupo político "Socialismo o barbarie", así como también el mismo Morin. Esto se convirtió en algo muy conflictivo para el desarrollo del film, y que no tuve claro desde el comienzo. Creo que usted está equivocado cuando dice que ellos no mencionan al comunismo. En un momento un obrero se siente infeliz porque no hace nada y solamente maneja papeles. Morín le dice: "Recuerdas cuando éramos militantes del mismo partido? Entonces hicimos algo. Ahora ¿dónde estamos?" Esta es una referencia a que ambos han estado en el Partido Comunista. Morin y los otros abandonaron el partido en desacuerdo cuando éste apoyó la represión de los húngaros.

P: *Esto no me parece claro, pero después de todo usted está afirmando que no se trata de la "tribu parisina".*

JR: Está bien, es una tribu, pero una tribu especializada. (risas)

P: *¿Tal vez una sub-tribu?*

JR: Sí, eso me gusta. Afortunadamente fue una tribu calificada; a juzgar por sus actitudes. Se puede ver allí lo que iba a explotar en toda Francia en mayo del 68.

P: *Hay aquí algunas implicaciones problemáticas para los documentalistas, y en especial los que trabajan en el campo de la antropología. Cuando una persona va a un lugar desconocido y un guía le dice: "le llevaré a ver un grupo de obreros", o "le mostraré un importante ritual", ¿cómo sabemos lo que estamos viendo? En este caso usted estaba en su propio país, trabajando con un amigo, y en cierta forma le tomó el pelo. El le dijo: "He aquí algunos obreros", y resultó tratarse de una tendencia política cuya virtud era la de no ser en absoluto típica.*
JR: Tiene toda la razón. Tal vez deberíamos agregar algún subtítulo que identificara "al partido" como el Partido Comunista.
P: *Pero hay más que eso.*
JR: Quiero decir que estaba claro para la audiencia francesa. Este grupo no era en absoluto ilegal, pero tenía que tener precauciones. En aquel momento la guerra de Argelia era el principal problema político, y esta gente estaba ayudando a los revolucionarios. No se podía hablar de ciertas cuestiones, por su propia seguridad y la de los argelinos. La audiencia francesa de aquel momento no hubiera tenido ningún problema de comprender lo que representaban los que hablaban. Mostrando ahora y en otro país surgen problemas.
P: *Vayamos a algunas de las técnicas que usted usa. Una de las secuencias más fuertes fue claramente preparada por usted como "director", aunque los "actores" no supieran lo que iba a ocurrir. Estamos hablando de la escena donde le pide al estudiante africano que interprete el significado del tatuaje que Marceline tiene en su muñeca.*
JR: Aquello fue una provocación. Cuando vi el film por primera vez me di cuenta que yo tenía una sonrisa muy cruel, que me incomoda aún hoy. Mire, estábamos almorzando ya fuera del Museo de Arte y empezamos a hablar del antisemitismo. Cuando hice la pregunta, el aislamiento y los supuestos culturales emergieron dramáticamente. Antes de este momento la gente estaba jovial y riendo. De pronto los europeos empezaron a llorar y los africanos quedaron totalmente perplejos, pensaban que el tatuaje era un tipo de adorno. Todos quedamos profundamente afectados. El camarógrafo, que era uno de los mejores documentalistas estaba tan afectado que el final de la secuencia está fuera de foco. Paré la filmación para dar a todos la oportunidad de recobrarse. Ahora bien, si éste es un momento "verdadero" o un momento "armado", ¿tiene alguna im-

portancia?

P: *La larga secuencia en la que Marceline camina sola, hablándole a un grabador pegado a su cuerpo, es como una prolongación de la conciencia. Hay muchas cosas experimentales en su film, ¿de dónde salieron esas ideas?*

JR: A Morin se le debe mucho reconocimiento. El propuso hacer un film que fuera el primer fresco sociológico, un film sin los convencionalismos de las estrellas o grandes actuaciones. El quería trabajar, en lo posible, con gente anónima. Yo le dije que era posible. Cuando usted empieza a hablar con una persona, incluso un delincuente, el hombre no es la delincuencia, es un delincuente. Usted no puede superar esta situación. Nosotros podemos oponernos al **star-system** y lo que eso implica, pero no podemos negar a los individuos su humanidad y carácter. Teníamos muchas discusiones sobre este punto. Cada día proyectábamos los campeones antes de hacer cualquier trabajo nuevo. Teníamos mucho intercambio entre nosotros y con el productor Dauman y la gente del film. Teníamos todas estas ideas con las cuales queríamos trabajar, que eran más de lo que podíamos asumir. Por ejemplo, teníamos una hermosa secuencia en la que trabajamos todo un día con el obrero Angelo. No pudimos filmar dentro de la fábrica porque sus ideas políticas eran bien conocidas, y tanto la empresa como el sindicato estaban en contra suyo. Los hombres que participaban debían conservar el anonimato. Filmamos solamente en la entrada. Luego seguimos a Angelo hasta su casa, situada en un barrio obrero. Después venían veinte minutos que lo mostraban tomando un baño. Esto hubiera sido un muy buen cortometraje en sí mismo, un estudio de veinticinco minutos sobre un hombre regresando a casa y tomando un baño caliente. Pero lo tuvimos que cortar. Algo más: cuando hacíamos el film no se nos autorizó a entrar en la fábrica con la cámara. Yo mismo encontré la oposición tanto por parte de la dirección de la fábrica como del sindicato.

P: *En el Museo usted indicó que la realización de la película incluyó la realización simultánea de una cámara.*

JR: Oh, sí; esto fue una de las mejores partes de la experiencia del film. Ubiquémonos en los años 50, cuando las cámaras eran pesadas y estáticas. Yo había ido a un encuentro de cine en California, donde había conocido a Michel Brault, quien mostró el film **Les Rasquetteurs**. Me pidió que pasara por Montreal; yo acepté la invitación y vi los primeros filmes hechos por los

jóvenes cineastas de Quebec. Ellos estaban usando un nuevo tipo de lentes, el gran-angular; también estaban empezando a sacar la cámara del trípode y a "caminar con ella". Me encantó. Las cámaras eran todavía ruidosas, pero si uno envolvía un abrigo alrededor de ellas algo de ruido se podía evitar. De vuelta a Francia, Morin me habló de la idea del film. Comencé con un muy buen camarógrafo, pero cuando le pedí que "caminara por las calles" el pobre hombre renunció; era demasiado para él. Entonces le dije a Dauman, el productor, que el único que podía hacer lo que necesitábamos era Michel Brault. ¡Qué ofensa para el cine francés! Teníamos que ir a Montreal a buscar a la persona que necesitábamos. Al mismo tiempo hablé con Raoul Coutard, quien era el padre de la cámara **Eclair Cammeflese 35 mm,** y me contó que había una nueva cámara que me podía interesar. Era un prototipo militar construido para ser usado en un satélite espacial. Era liviana, segura y firme. Desafortunadamente, tenía un chasis para tres minutos de película solamente. Le pedí que construyera un modelo con mayor capacidad, y él dijo que trataría. Es así como empezamos a filmar con una cámara que no existía. Teníamos un contrato con el fabricante, por el cual ellos no se hacían responsables de los problemas que la camara pudiera ocasionar a la película, pero Coutard aceptó repararla el mismo todas las noches. Después de cada filmación, Edgar y yo se la llevábamos y le decíamos qué problemas habíamos encontrado, y qué nuevas propuestas teníamos. La creación de la cámara precedió al film. Me puse muy contento con el resultado. Estaba doblemente feliz, por trabajar con gente tan seria y por ver cómo la cámara nacía. Pero había un problema con ellos, y especialmente de Morin, quien no se daba cuenta del placer que uno puede llegar a tener en la vida por cosas como éstas.

P: *Una cosa que aparece clara viendo sus filmes en tres tardes consecutivas es que "Crónica" tiene un aspecto totalmente distinto a sus otras películas. Generalmente en las filmadas en Africa hay tomas de larga distancia que muestran a la gente realizando rituales religiosos u otros ritos que tienen que ver con valores no-racionales. En "Crónica..." los personajes generalmente hablan, y lo hacen de complejas ideas filosóficas y sicológicas; la acción es interior y hay muchos primeros planos.*

JR: Parte de la explicación tiene que ver con la cámara. Cuando empezamos el film la cámara estaba todavía en su trípode.

Pero el efecto me pareció demasiado estático, y empecé a moverla cuando la gente hablaba. La forma en que ellos miraban y lo que hacían con las manos me parecía importante; por eso hice primeros planos. Después salimos y caminamos por las calles. Al final no hay primeros planos. Aun cuando filmamos a los participantes mirando lo que hasta ese momento habíamos completado de la película no hubo primeros planos de Marilou, de Marceline y de ninguno de ellos. Yo acepto su cuestionamiento. Recuerde que yo no conocía a esa gente personalmente y ellos comenzaron a hablarme de problemas muy íntimos. Yo estaba un poco turbado. La primera secuencia de Marilou fue filmada la primera vez que la vi. En la segunda estábamos solos en el departamento de Marceline, después de almorzar. Ella hablaba con mucho nerviosismo, yo reaccioné tomando esos grandes primeros planos, para tratar de penetrar en su interior. Estaba muy conflictuado por esa experiencia. Usted tiene razón, yo nunca hice planos tan cercanos como ésos en otros filmes; incluso en los filmados en Francia.

P: *Es notable cómo sus filmes sobre Francia enfatizan la forma en que los europeos piensan, mientras sus filmes sobre Africa enfatizan cómo los africanos se comportan.*

JR: Este es un punto interesante, y debo decir que es la primera vez que me lo preguntan. Normalmente, no hubiera visto tantas películas una detrás de la otra. Como dije, otros filmes que hice en Francia no tienen tantos primeros planos. Otra cosa; al comienzo nosotros filmábamos gente a cien metros, y ellos no sabían que los estábamos filmando. Pensaban que éramos un grupo de gente con una cámara. Eso me molestaba muchísimo. Queríamos hacer algo que fuese espontáneo, pero resultó una cámara ingenua, usada a hurtadillas. Nuestra precaución viene del hecho de que Angelo y sus amigos tenían tantos enemigos que debíamos protegerlos.

P: *Pero esto no explica por qué en los filmes africanos nadie le hable directamente. ¿Cómo se explica esto, dada la fuerte tradición oral de esa cultura? Lo que vemos en sus filmes es una especie de homenaje a lo primitivo, al pasado, a lo exótico. ¿No hay una sociedad africana moderna con elementos tan creativos como el grupo que se llamó a sí mismo Socialismo o Barbarie?*

JR: Usted hace buenas preguntas. Las explicaciones vienen en varios niveles. Una respuesta inmediata que tengo es que yo ha-

bía decidido no hacer filmes políticos sobre el Africa de la post-independencia. Después de todo, no se trataba de mi país. Yo creo que es imperialista proyectar los propios valores políticos sobre Africa. Este tipo de filmes deben ser hechos por africanos. Estuve tentado de romper esa regla; yo tenía una muy buena relación con Kwame Nkrumah y comencé a hacer un filme sobre él. En "Jaguar" puede ver parte del golpe de Estado que lo derrocó. Después de aquel golpe todo lo que tenía que ver con Nkrumah fue destruido. Yo tenía la idea de hacer la película sobre él en el exilio, pero después de tres meses vi que eso era inconveniente. Hubiera sido imposible mostrar aquel film en el país donde más convenía. ¿Quién era yo para hacer esa película? Hubiera sido una vergüenza para él y los suyos.

P: *¿Qué puede decirnos sobre la banda de locución y diálogos en sus primeros filmes, de la época de la pre-independencia?*

JR: En ese momento no era técnicamente posible hacerlo. Cuando hicimos "Crónica de un verano", la primera independencia había ocurrido en Ghana hacía tres años. Yo entiendo adonde usted quiere llegar, pero hay problemas muy terribles involucrados. Si yo tuviera que hacer actualmente una película sobre los regímenes políticos de Africa sería un espectáculo de desastres uno detrás del otro. Es embarazoso para los europeos hacer filmes como ésos. No creo que sea cobardía, aunque algunos me han dicho que no soy valiente. No sé, yo me estoy censurando todo el tiempo. En "Monsieur Poulet" teníamos una secuencia en la que la policía negociaba su soborno de dos a tres gallinas. Cuando vimos los campeones decidimos sacarla, a pesar que era una representación honesta y exacta. Como arreglárselas con semejante corrupción es un dilema para la gente que filma en Africa, incluso para los cineastas africanos.

P: *Tomemos el mismo punto desde una perspectiva diferente. ¿Cuál es su concepción de la locución, aún en sus filmes estrictamente antropológicos? Sus comentarios sobre el entierro Dogon y "Los maestros locos" fueron un gran aporte para hacernos comprender los propósitos y objetivos de esas películas. Cuando las vimos por primera vez sin la narración fuimos golpeados por muchas de las imágenes. Estábamos como aquellos africanos que no podían entender la torturada historia que simbolizaba el tatuaje en la muñeca de Marceline.*

JR: ¡Pero la alternativa es tan aburrida! Decir: en la aldea de bla, bla, bla... ocurrió. Mi ideal sería un film que todos com-

prendieran sin narración alguna. El lenguaje es un gran problema. No siempre se puede traducir exactamente lo que otro está diciendo en otra lengua. Cuando las películas se muestran a las personas que intervienen en ellas, la narración los enfurece. No obstante, yo simpatizo con su pregunta, es como si los filmes no estuvieran todavía completos, y fuera necesario hacer algo con ellos. Tengo un nuevo film sobre tamboriles donde uso un nuevo estilo de narración. Doy una respuesta subjetiva de lo que estoy filmando.

P: *Aún no está claro si usted piensa que la narración es buena o mala.*

JR: Mi sueño es mostrar en un film lo que puede ser entendido directamente sin la ayuda de la narración. Explicar todo pero mediante recursos cinematográficos. Pero estoy confundido; si la gente habla hay que traducir. Tengo una película en la que hice una muy precisa traducción de lo que hablan en una banda sonora, y la intercalé inmediatamente después, tratando de hablar en la traducción en el mismo tono en que ellos. Esto es lo más cercano a la traducción simultánea que se puede esperar. El sistema stéreo sería una solución mejor: una banda tendría el lenguaje original y la otra la traducción.

P: *Una de sus soluciones parciales nos ha creado problemas. En "Los maestros locos", hacia el final, usted comenta que el ritual ayuda a la gente a ser buenos trabajadores y soportar el colonialismo con dignidad, que produce algún tipo de acomodación psicológica. Claramente, uno de sus objetivos fue hacer comprender esto a la gente que podía espantarse viendo beber sangre de perro. Usted deseaba mostrar los beneficios psíquicos de los individuos que participaban. Nosotros pensamos, en cambio, que la gente no debe acomodarse psicológicamente para soportar el colonialismo. ¿No es mejor que la rabia explote en el trabajo antes que descargarla en un inofensivo rito religioso? ¿No sería mejor si ellos fueran "malos trabajadores", que "accidentalmente" rompieran sus herramientas y fueran haraganes?*

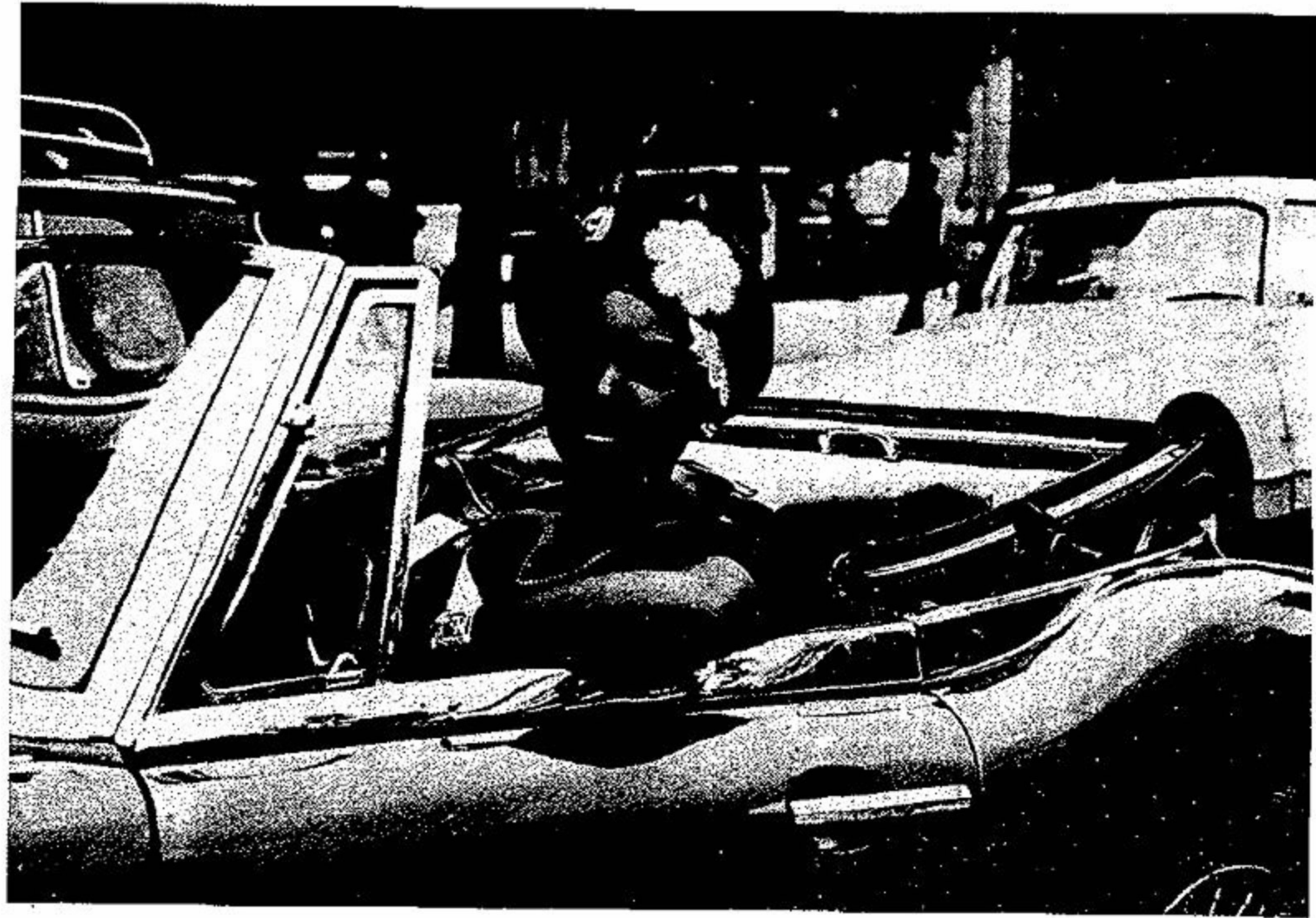
JR: De acuerdo. Ya no gusta más ese final. Quería explicar que el ritual era un método que les permitía funcionar en la sociedad normal con menos conflicto. Quería aclarar que no eran locos. Un punto importante que perdimos era que la terapia para los africanos no es una consulta privada como la del sicoanálisis y la mayoría de las terapias occidentales. La terapia que filmamos era un rito público, hecho a la luz del sol. Este es



Chasse au lion à l'arc,
de Jean Rouch (1957-64)



Cocorico, Monsieur Poulet,
de Jean Rouch



Petit à petit,
de Jean Rouch (1969)

uno de los puntos más importantes que los occidentales deben aprender. Pero yo no me siento bien ahora con el comentario. La película ha existido como está por más de veinte años.

P: *Nosotros hemos llegado a la conclusión que su trabajo es mucho más excitante como cine que como antropología. En cada film hay algún nuevo experimento. La mayor parte del tiempo, como en "La caza del león", hay una estructura dramática impuesta. La acción se dirige hacia un climax tradicional. Esto es efectivo como cine, pero ¿describe a la tribu de una manera exacta? ¿No se pierde demasiada información en función del valor dramático?*

JR: Este es un punto en el que desacuerdo tatalmente con usted. La buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual. Los rituales se supone que son dramáticos. Son creaciones que la gente quiere que sean interesantes y dramáticas. En **La caza del león**, veinte minutos fueron desechados. Esas secuencias mostraban la posición de la trampa, por qué ellos usan trampas, por qué cazan. Pero todo eso se puede explicar en un libro. Lo que no se puede expresar escribiendo es el drama del ritual, no se puede conseguir ese efecto escribiendo. Este es el punto central de la antropología visual.

P: *¿Qué puede decirnos de las distorsiones? Sus filmes, por ejemplo, excluyen el papel que cumplen las mujeres.*

JR: Si usted quisiera hacer películas sobre las mujeres africanas, tendría que ser mujer. Un hombre no puede entrar en la sociedad de las mujeres. Es totalmente imposible, está prohibido. A los hombres no les está permitido tener relaciones con sus esposas cuando está por comenzar una cacería. Yo formo parte de la sociedad masculina, y es eso lo que filmo. Hay muchas cosas que tienen que ver con la mujer que nunca puede mostrar.

P: *Si usted pudo entrar en* **Los Maestros Locos** *y mostrar lo referente a los oficiales coloniales, ¿por qué no pudo usar recursos similares para hablar de la mujer?*

JR: Esto es más fácil decirlo que hacerlo. Cuando muestro que las mujeres perversas dejan correr el agua del pozo ¿qué intervención visual podría hacer? O cuando decimos que el veneno de la hembra es más poderoso que el del macho, una mayor explicación podría confundir las cosas, ya que no es el tema central del film. Tiene que entender que hay maravillosas ceremonias femeninas que los hombres no pueden ver. Obviamente

ellas no van a permitir a ninguna mujer filmarlas si los hombres van a ver la película más tarde. Yo conocí una anciana que me contó algunas cosas, pero ella gozaba de ciertos privilegios debido a su avanzada edad. Tengo muchos problemas con mis estudiantes por estos motivos. Tengo que explicarles a las mujeres que durante sus menstruaciones no les está permitido entrar a determinados lugares. Incluso tienen que permanecer fuera de ciertas villas. ¡Qué dilemas para una mujer europea que desea trabajar en Africa!

P: *Ya que hemos hablado de las formas diferentes en que la gente interpreta las mismas imágenes, puede ser un buen momento para hablar sobre la influencia que su trabajo ha tenido sobre otros. Mucha gente en los Estados Unidos no sabe del impacto que* **Los Maestros Locos**[1] *produjo a Jean Genet cuando la vio.*

JR: Sí, **Los Negros**, de Genet, es una obra directamente influenciada por **Los Maestros Locos**. Allí la idea central es que los negros representen a los amos como en el ritual. La posesión, después de todo, está en el teatro desde sus orígenes: es la idea de catarsis. Genet se centró en la idea de la parodia y el cambio de identidad, orientando los materiales hacia sus propios fines.

P: *¿Qué tienen los africanos en mente durante el ritual?*

JR: Ellos insisten en que no están embarcados en la parodia ni tienen intención de venganza. Yo creo que es cierto, al menos en el nivel consciente. La historia del culto es muy compleja. Comienza con los africanos que iban a la Meca. El rito entero, la espuma en la boca, el sacrificio del perro, y todo el griterío es considerado como la acción de los espíritus que los han poseído. Estos son poderosos dioses nuevos que ciertamente no deben ser burlados. Cuando el culto comenzó, los sacerdotes islámicos los consideraban herejes y los perseguían. La administración francesa se adhirió a ellos, ya que no quería un resurgimiento de creencias animistas que pudieran influir en lo político. Por lo tanto fue un culto prohibido desde el comienzo. Muchos de los cultores originales, miembros de los Hauka, se convirtieron en trabajadores migratorios y tuvieron que irse lejos de su terruño. En todos lados fueron prohibidos, y cuando más se los perseguía, más se difundía el culto. Primero se comprometieron a celebrarlo una sola vez a la semana, los domingos, en un lugar específico. Más tarde el culto declinó, y el rito

se hizo solamente una o dos veces al año. El movimiento de los Hauka rompió tabúes, tanto comiéndose un perro como representando modelos colonialistas. Era como la actitud de Buñuel ante la Iglesia. Usted no puede sentirse sacrílego si no respeta a sus opositores. Lo que los Hauka hicieron era muy creativo e implícitamente revolucionario, justo lo que las autoridades temían.

Yo me encontré con Genet sólo dos veces, pero conocí a los actores de la obra y discutimos la película muchísimo. Genet era un ex-convicto, y por lo tanto conocía sobre los sistemas dentro de otros sistemas, y cómo resistir en ellos. Creo que el film le enseñó un camino para resolver algunos de sus sentimientos contradictorios. Lo que se ve en la película es una de las últimas épocas del culto. Después vino la independencia y no hubo más poder y modelos coloniales. Pero hay algo extraordinario en el ritual que crearon.

Toda clase de poderes los han atacado a ellos, y también a mí por filmarlos: los colonialistas, a quienes no les gustó verse retratados; los revolucionarios africanos, a quienes no les gustó el primitivismo; los que rechazaban el sacrificio del perro, etcétera.

P: *Peter Brook fue otro que tuvo una profunda reacción ante la película.*

JR: Sí, pero su respuesta fue totalmente distinta a la de Genet. El la vio cuando estaba representando **Marat/Sade**, y pidió a todos sus actores que la vieran, para buscar en ella sus interpretaciones. Más tarde charlamos a menudo sobre esto, y el vino conmigo al Africa. Quería crear un nuevo teatro sin ninguna palabra que fuera reconocible. Estaba fascinado con los Hauka, que habrían creado un lenguaje artificial, parte pidgininglish, parte petitnegre y parte quién sabe qué. Pero la gente lo entendía. Yo tenía una hipótesis de que antes de que terminara el siglo pasado, un movimiento de los negros de Estados Unidos había recurrido a este tipo de lenguaje. Pero Peter Brook no estaba haciendo política, a él le interesaba el teatro, y su obra trataba de un período revolucionario en el cual el poder pertenecía a su personaje.

Quería que los actores actuaran como si estuvieran poseídos, aunque no lo estuvieran. Un amigo mío dijo que si uno está conmovido cuando actúa está perdido. Uno tiene que actuar para conmoverse, pero no estar conmovido cuando está actuando. Uno tiene que creer en los roles que está representan-

do. Con los Hauka no hay representación. Ellos creen que son los espíritus durante la posesión. Yo le dije a Brook que si sus actores lograban despojarse de su identidad podían ser poseídos. Pero entonces, ¿qué haría? El no era ni médico ni sacerdote; yo creo que estaba jugando con fuego. Algo más que hay que decir sobre los Hauka es que no están ya en Ghana. Fueron expulsados cuando no se los necesitó más como trabajadores. Regresaron a Níger y tomaron un rol muy específico en cada aldea. Como no hay más poder colonial, no tienen modelos y están retornando a su cultura tradicional y al Islamismo. No obstante, ellos y el filme tuvieron un tremendo impacto. La fuerte reacción que produjo esta película fue una de las fuentes de mi idea de llevar antropólogos africanos a Francia para filmar nuestras tribus y nuestros rituales.

P: *Usted ayudó a algunos africanos a empezar a filmar; ¿nos podría decir algo sobre eso?*

JR: Bueno, está Oumarou Ganda, la figura principal del **Yo, un negro**. El creó una narración para el filme, que se desarrolla en tres niveles. El primero es una descripción de lo que se ve. El segundo, una especie de diálogo, y el tercero se refiere a su propia condición. El empezó a hacer filmes por su cuenta. Otra persona con la que trabajé es Mustapha Alassanne, quien es una suerte de renacentista.

P: *Nosotros dijimos antes que sus películas plantean cuestiones muy interesantes desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, pero no estamos tan seguros de sus virtudes como antropología. Estamos pensando en términos de lo que un filme antropológico puede o no ser. ¿Recoge información original o la interpreta? Hacer un filme siempre implica un proceso selectivo y una intervención consciente en puntos específicos. Esto puede entrar en conflictos con la intención de presentar los hechos antropológicos.*

JR: Mucha gente se resiste a reconocer que cualquier antropología destruye lo que investiga. Incluso si está haciendo una observación distante del amamantamiento, usted perturba a la madre y al bebé aunque no lo piense así. El problema fundamental en toda ciencia social es que los hechos están siempre distorsionados por la presencia del que pregunta. Se distorsiona una pregunta con el sólo hecho de preguntar.

P: *Si la sola presencia del observador produce tanta distorsión, la presencia de la cámara debe aumentarla.*

JR: ¡Absolutamente! Pero yo creo que esta nueva distorsión

es positiva. Hagamos una comparación entre la antropología clásica y la antropología visual. En la primera usted toma un profesional de una prestigiosa universidad y lo envía a un lugar remoto, donde la gente no usa el lenguaje escrito. Por el solo hecho de tratarse de una investigación, los pobladores se sienten incómodos y su rutina se trastorna. Cuando el informe está completo, los antropólogos vuelven a su Universidad, escriben sus informes y posiblemente obtienen distinciones. ¿Cuál es el resultado para aquellos que fueron investigados? Ninguno; la irrupción del antropólogo no les arroja beneficios. La gente no lee el informe. Con una cámara se puede obtener un resultado más fructífero. La película puede mostrarse a la gente, que puede así discutirla y tener acceso a lo que les ha sucedido. Por malo que el filme sea les permitirá reflexionar sobre sí, y les dará una oportunidad de verse desde cierta distancia. Tal distorsión cambia todo. En el primer ejemplo dado, sólo puede haber alguna recompensa para el investigador y para la ciencia en abstracto. En el segundo, se puede obtener todo aquello y también beneficios para la gente. Hay otro problema relacionado con todo esto, que sus lectores podrán apreciar. Seis o siete años atrás presencié una conferencia en Montreal organizada por la Sección Africana de la Asociación Antropológica Americana. El encuentro fue interrumpido por gente que pertenecía al partido Black Panther. Ellos decían que éramos nuevos traficantes de esclavos. Que haciendo un informe de cualquier tribu y convirtiéndonos en expertos los antropólogos podíamos ganar prominencia, puestos en la enseñanza y contratos lucrativos para toda la vida, mientras que el trabajo de campo no lleva más que algunos años. Un negro americano respondió que estaba en otra categoría, porque estaba haciendo un estudio sobre trabajadores. La respuesta fue que su trabajo podía ser todavía más peligroso, ya que podía ser de mucho valor para los empresarios y el gobierno que necesitaban datos para explotar más y controlar a los obreros. Yo creo que estos argumentos eran ciertos en un sentido. Pero la solución no es tan simple como ellos quisieran. ¿Tenemos que parar toda investigación porque no podemos controlar el uso de nuestros descubrimientos?

Hay además otra forma de explotación. Hace unos diez años un musicólogo grabó una hermosa canción de los Watusi, que fue publicada en una pequeña colección de grabaciones científicas de tiraje limitado. Los Rolling Stones la escucharon. Les

gustó mucho, la grabaron e hicieron un montón de dinero. Naturalmente, los Watusi nunca recibieron un centavo. Fueron ciertamente explotados. El musicólogo hizo la primera grabación con buenas intenciones, y los Stone obviamente respetaron la música, pero el despojo ocurrió. Cuando Ud. graba una tradición oral no hay derechos de autor, y a menudo tampoco autor. Esto vale también para los cuentos. Cuando usted está haciendo un filme antropológico, el problema es igualmente serio. La gente le permite a uno filmarlos, pero una vez que está hecha la película va a Occidente y pierden el control sobre las imágenes de sus vidas. A menudo los que hacen el filme obtienen gratificaciones o status profesional. ¿Debe pagársele a la gente? ¿O este es otro tipo de afrenta?

P: *Una vez más usted toma el problema como un artista y le preocupa quién es el dueño de la creación.*

JR: Sí. Este problema me ha preocupado mucho tiempo. En **Yo un negro** insistí en que el 60 % de las ganancias fuera para los actores, ya que ellos habían escrito el guión y hecho todo en la película. Pero aún si el contrato es observado estrictamente estaremos creando la idea de que la cultura es algo para comprar y vender, una idea que los africanos nunca tuvieron. Esta es una distorsión enorme que se incrementa cada vez más. Nadie parece preocuparse de esto. Considere esta posibilidad: Hoy filmamos en una zona "atrasada". Dentro de diez años los habitantes de ese lugar podrían verlo por televisión, tal vez vía satélite. Muy probablemente, seguirán siendo pobres. ¿Cuáles habrán sido los beneficios para su cultura? Y ahora los gobiernos nacionales de Africa crean otra distorsión. Ellos dicen que si algo se hace dentro de sus fronteras es parte de la cultura nacional. Esto es realmente absurdo, porque una tribu puede ser cortada en tres partes y sus miembros convertirse en ciudadanos de tres países distintos. La gente mostrada en **La caza del león** fue dividida entre los estados de Alto Volta, Malí y Níger. Los estudiantes de cada Universidad nacional consideran a las culturas de las tribus en sus países particulares como parte de su "cultura nacional". Creo que los antropólogos formados en esas universidades pueden provocar más destrucción que los europeos. Una solución que propongo para esto es formar a la gente con la que se trabaja para ser realizadores de cine. No creo que sea una respuesta completa, pero tiene un mérito que es el de dejarle a la gente algo, en lugar de limitarse a tomar cosas de ellos. Esto significa que habría que formar a los antropó-

logos no sólo como cineastas, sino también como maestros de cine. Por supuesto, no se pueden esperar milagros. Una vez un estudiante africano me preguntó si se podía hacer mucho dinero filmando. Le respondí que si le enseñaba a alguien a usar el lápiz eso no significaba que iba a convertirse en Victor Hugo, sino sólo que iba a poder escribir.

P: *Este tema de los derechos ha surgido a menudo en discusiones sobre el "cine-verdad" hecho en Estados Unidos. Por ejemplo Fred Wiseman hace una película sobre los beneficiarios de los programas de asistencia y se convierte en un éxito televisivo. ¿Qué pasa con la gente desesperada que él ha filmado? Permanecen como antes, habiendo ayudado al éxito de la carrera de otro profesional.*

JR: Este es el problema. Déjeme volver a **Crónica de un Verano.** Yo le llevé ese problema a Dauman. El lo resolvió como un hombre de negocios y no estuvo mal. Marceline, por ejemplo, fue pagada durante seis meses, y así fue como consiguió su primer trabajo en una película. Su historia tiene un final muy feliz: siguió en el cine; se casó con Joris Ivens e hizo películas en Cuba y Vietnam. Angelo no pudo conseguir trabajo debido al filme, y Dauman lo ayudó a comprarse un negocio, porque se sentía responsable. Hicimos cosas como ésas. El próximo año será el 18° aniversario del filme, y la mayor parte de la gente que estuvo en él ha prosperado por su participación.

P: *Puede decirnos algo sobre el filme que tuvo su* **premiére** *en Estados Unidos en las proyecciones del Museo:* **Cocorico, señor Pollero.**

JR: El tema de esta película son los "marginados" de Africa. Yo llegué a la conclusión de que los cambios en la sociedad se deben a aquellas pocas personas que están en el margen. Ellos ven bien el absurdo de la economía del sistema. Los considero como una especie de "vanguardia" popular, que tiene que encontrar alguna manera de sobrevivir sin ser atrapados por el sistema. Son marginales. El filme trata sobre tres hombres que salen con su auto al campo a comprar gallinas para revenderlas en una gran ciudad. Los tres personajes me ayudaron a escribir y filmar la historia. El auto que se ve pertenecía a Lam, el personaje principal. El andaba en un radio de 50 millas buscando gallinas y pescado. El auto no tenía licencia, ni frenos, ni luces. Pensé que iba a ser interesante mostrar la rutina de esta economía marginal.

P: *En el film, las gallinas que compra son de un área contaminada. ¿Usted apoya este tipo de marginalidad?*
JR: No había contaminación. Aquel problema ocurrió dos años antes de la epidemia. Hubo una zona prohibida durante un mes. El cartel que aparece en la película fue hecho por nosotros. Lo pusimos al final como una broma.
P: *Eso creó un problema para aquellos que, como nosotros, desconocían la situación. Lo que vimos parecía reforzar los prejuicios básicos contra los africanos. El rostro malvado de la mujer que hechiza. La policía es inepta. Los comerciantes tienen un auto peligroso unido con saliva y goma. La gente vende gallinas contaminadas. Su idea de mostrar los "hippies" de Africa no funcionó.*
JR: Tal vez esto es su propio prejuicio Occidental.
P: *Puede ser cierto, pero "Cocorico" es presentado como un filme de ficción, no antropológico. Todos sabemos que Africa está en transición, y esta película muestra que nada positivo está ocurriendo, concreta o inconcientemente.*
JR: Desde mi punto de vista es totalmente positiva. Los africanos tienen una historia propia y su modo de ser. Pero llegan expertos nacionales y extranjeros diciendo que su vida familiar no es buena y que no hacen su trabajo competentemente. Sam y los otros han visto mucha gente como ésa ir y venir. Saben que la mayoría de tales expertos nunca preguntan a los campesinos por qué usan determinada técnica.
Yo no puedo ver cómo se pueden hacer cambios antes de conocer los hábitos de la gente. Si usted quiere cambiar los métodos de cultivo africanos tiene que tomar un compromiso de por lo menos veinte años. ¿Cuántos ingenieros, especialistas o expertos están preparados para pasar tanto tiempo en una sola nación africana? No muchos. La mayoría prefiere hacer un informe y volver a casa. Cocorico muestra algunos de los esquemas y estrategias usados por el común de los africanos. Creo que la relación que ellos tienen con sus máquinas es mucho más positiva que las de Europa. Sam es un muy buen mecánico, sabe todo sobre su auto, ya que hace todo por sí mismo. Para él no era problema desarmarlo para cruzar el Níger. Tuvo que tener un poco de cuidado para evitar que el agua entrara en el aceite y el cilindro, pero sabía qué hacer. Podía desarmarlo y volverlo a armar simplemente con las herramientas que mostramos. Yo podría haber hecho un filme sobre un africano

que repara transistores, que carece de un aprendizaje formal pero tiene un sistema con un pequeño parlante como el de los grabadores. Está conectado a una batería y sabe cuándo hay un defecto en el circuito. Es una aproximación espontánea a la electrónica. Usted no tiene que conocer los principios de la física para arreglárselas con el motor de un auto o reparar un transistor.

P: *En la película pareció que los africanos trataban a su auto como algunos personajes cómicos de los filmes de Hollywood y de la TV americana.*

JR: Desconozco cuál es la relación entre auto y hombre en Estados Unidos, pero en Francia, si un auto se descompone o si tiene una goma pinchada es una catástrofe. En Africa, en cambio, es una alegría, porque usted se queda allí. Alguien dirá: "Bueno, estamos detenidos. Ahora podemos quedarnos unos días y conocer a gente que nunca hemos visto antes y que nunca más veremos".

En los años 40 nosotros hacíamos andar los autos con una especie de gas de carbón, porque no había petróleo. Estábamos detenidos todo el tiempo. Al principio me ponía furioso, pero luego aprendí el camino africano y ahora esas cosas no me importan. Tampoco uso reloj. Esta es la perspectiva que he tratado de captar en la película.

P: *¿Cuál ha sido la recepción que tuvo en Francia?*

JR: Cuando el film se pasó en París yo estaba en Africa. Por lo tanto no hubo conferencia de prensa ni publicidad de ningún tipo. Salió en tres teatros y en dos meses se habían vendido 50 mil entradas. Las únicas copias eran en 16 mm, malas y sin subtítulos. Una de ellas fue usada aquí. El distribuidor se volvió ambicioso y quiso ampliarlo a 35 mm. Se hicieron cinco copias. Desafortunadamente, quebró y no pagó al laboratorio. Las copias quedaron bloqueadas y estoy tratando de hacer un arreglo con dicho laboratorio. También estamos trabajando para conseguir la distribución comercial en Africa.

P: *Antes habló acerca de la construcción de una cámara mientras hacían "Crónica". Suena como lo de Sam con su auto. A través de los años su equipamiento ha cambiado mucho, ¿no?*

JR: Comencé haciendo películas en 16 mm. porque nunca tenía dinero para el 35 mm. Esto era en el 46, cuando el 16 mm era estrictamente amateur. Más tarde conseguí una vieja cámara de noticieros de la Armada Americana, con excelentes len-

tes. Filmé todos mis primeros filmes con esta cámara. No había mesa de montaje ni empalmadora en esa época. Usted tenía que cortar y pegar los pedazos de película con sus dedos. Como no había visionadora, proyectaba la película con un proyector y cortaba. No había sonido, excepto en 35 mm. Cuando completé mi segundo filme, le pedí a algunos trabajadores africanos que estaban en París que hicieran música al mirar la proyección. Fue una idea simple, pero me dio música genuina africana como acompañamiento, y esto era mejor que nada. Con el tercer filme usé el primer grabador Nagra; se suponía que era portátil, pero pesaba más de 50 libras. La película no tiene sonido sincrónico, pero pudimos grabar la música. Luego tenía que transferir el sonido de la cinta al tipo de disco de grabación usado en aquella época en las emisoras de radio. Algunas veces improvisé comentarios y los mezclé en la banda sonora. Afortunadamente, la televisión usó equipos de 16 mm y con el boom que significó tuvimos mejores implementos: la primera empalmadora buena, la primera visionadora, el primer mezclador de sonidos. Aún queríamos un verdadero sonido sincrónico que fuera portátil. Teníamos un equipamiento que pesaba toneladas, y requería una cuadrilla de cinco para cargarlo. Probamos todo tipo de trucos para resolver el problema. En la **La Pirámide Humana** usamos una técnica que hoy suena graciosa. La cámara estaba puesta en un trípode con un blimp y toda la gente estaba parada en torno a la misma y a igual distancia, de tal manera que pudiera ir de uno a otro sin problema de foco. Se podía tener entonces a la gente hablando hacia cámara. Usamos esa técnica más de una vez, pero era limitada. Estoy hablando de los años 50. Cuando estábamos montando ese filme decidimos hacer **Crónica de un Verano**.

P: *¿Y fue entonces cuando construyeron la Eclair?*

JR: Sí, me encanta acordarme de eso. Hacia el final de la película Michel regresó a Montreal con una nueva técnica, y nosotros ya teníamos una cámara nueva. Todos aprendimos mucho de esa experiencia. Yo aprendí a "pasear" la cámara, a usar el gran angular. Después de aquel filme el cine francés no fue la misma cosa. Todos querían caminar con la cámara, aunque la tuvieran sobre un trípode y se desplazara sobre rieles. Los obligamos a pensar en lo que era la "verdad" en el cine. Después Coutard hizo nuevas mejoras, y tuvimos la Eclair chica. Desafortunadamente, los principales ingenieros dejaron París y vol-

vieron a Grenoble. Iniciaron su propia compañía y construyeron nuevas cámaras. Coutard es aún joven y está lleno de nuevas ideas todo el tiempo, ideas locas y maravillosas. Trabaja con Godard. Todos nosotros sentimos que no hay secretos. Cada uno es capaz de aprender lo que hay que aprender. Si usted tiene que usar una cámara debe aprender a repararla. La idea con las nuevas cámaras es haber pasado por lo menos un día en la fábrica. Usted la arma solo o la desarma tres o cuatro veces, hasta que la conoce perfectamente. Usted conoce ya lo que va a filmar. Sabe cómo ajustar la cámara, sabe que es una máquina y no tiene magia adentro. Si algo falla, puede cambiarlo como cambia una goma pinchada. Hay todavía muchas películas por hacerse y muchas mejoras en las cámaras. Coutard tiene en su mente un plan de tres años, con una creación tecnológica para cada año. A él le gustaría ver una cámara con foco que se pudiera conectar con el foco de los lentes, y una zona con sus correspondientes focos sonoros. Lo que es importante en el trabajo que he hecho es grabar rituales y modos de vida que están desapareciendo rápidamente. Con los nuevos equipos vamos a poder hacer muchos filmes mejores, y la gente de esas películas va a poder hacerlos también. Espero que esto suceda.



El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán

HUMBERTO RIOS

Jorge Ricardo Prelorán, nacido en Buenos Aires en 1933 de padre argentino y madre norteamericana, estudiante de arquitectura y Bachelor of Arts in Motion Pictures de la Universidad de California, es quizá uno de los cineastas más prolíferos y silenciosos y menos conocidos de Argentina, y uno de los más importantes también en el campo del cine testimonial. Más de 50 filmes, realizados muchas veces en condiciones financieras muy difíciles y el margen de los compromisos penosos del cine industrial, avalan una trayectoria de aproximadamente 20 años de labor artesanal.

Lo que más impacta de este hombre simple y sin traumas intelectuales es su pasión por el cine y principalmente por el cine que realiza, al que él mismo califica modestamente de *testimonio social o documento humano.*

Con motivo de su visita a México y de la proyección de 14 de sus películas con el patrocinio de la Cinemateca Mexicana del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) y el Instituto Goethe, tuvimos oportunidad de conversar con él y analizar las claves de su pensamiento y obra.

Después de haber visto algunos de sus filmes –*Hermógenes Cayo, Los onas, Cochengo Miranda, Araucanos de Ruca Choroy, Ocurrido en Hualfín*– resulta difícil clasificarlo dentro del cine documental etnográfico, ya que, como él mismo afirma, "opera a la inversa del análisis etnográfico o antropológico científico, que se mueve en la esfera del estudio de las culturas y las costumbres en general", para entrar en contacto con cierta gente que tal vez está destinada a ser borrada por los cambios sociales y el "progreso de la civilización".

Marginados, explotados, destruidos o solitarios, los personajes de Prelorán viven en contacto con la naturaleza y extraen de ella una simple y clara visión del mundo que, de todos mo-

dos, pone en cuestión nuestro modo de ser, sin gritos, ni violencias, ni lemas políticos; tal vez mansa y resignadamente:

"Yo soy mapuche. Mapu es tierra. Che, persona. Yo soy indio, tengo traje, tengo bombacha... pero no tengo chiripá, porque no tengo. Lo que me ha contado mi finada mamita, que ella nació en el Azul, es que venían los españoles y comenzaron a perseguir al indígena. Y entonces los grandes caciques comenzaron a huir de los españoles. Pero cuando ya... ya no había ninguna cosa... ningún peligro, volvieron otra vez a sus pagos en la Argentina. Ya todos sabían decir "sí, señor", "no, señor". *Ya todos estaban mansos"...*, dice el cacique araucano Damacio Caitruz.

A pesar de la importancia de su obra, Prelorán no es muy conocido, posiblemente debido, por un lado, a la poca difusión que tiene el cine documetal, y por el otro, a que él se niega a que sus filmaciones entren en el circuito comercial, y se inclina por su difusión en institutos culturales, escuelas, centros educacionales, en los que los asistentes puedan verlos gratuitamente.

Silencioso, introvertido, solitario, su nombre no es registrado ni por las revistas especializadas, ni por la crónica diaria, pese a que en 1975, su filmación *Hermógenes Cayo*, que narra la vida de otro solitario como él, indio, imaginero, habitante de uno de los parajes más desolados del altiplano argentino, haya sido elegida por sus compatriotas dedicados a la crítica cinematográfica como una de las diez más importantes de todos los tiempos en Argentina. Su obra –en su segunda etapa– puede quizá ser emparentada con otro grande del cine, Robert Flaherty, a quien le une la pasión por el conocimiento del semejante, dentro de una visión humanista muy profunda. Ama a sus personajes, no los estudia, como él mismo suele afirmar. Desde la primera etapa a la segunda, ha ido creciendo, afirmándose cada vez más, a raíz de su contacto con las gentes del país, que recorre tozudamente, sin apresuramientos.

La primera etapa de su trabajo cinematográfico está dedicada al relevamiento científico etnográfico y folklórico de diversas culturas dentro de la República Argentina. Pero es su contacto con Hermógenes Cayo el que marca definitivamente el inicio de su segunda etapa. El hombre pasa a ser el protagonista. El hombre y su entorno. El hombre en lucha y en armonía con la naturaleza. El paso del tiempo tampoco angustia a Prelorán; a los seis meses de ser amigo de Hermógenes empezó



Jorge Prelorán. Foto S. Barbieri.



Hermógenes Cayo, de Jorge Prelorán (1969)
Foto S. Barbieri

a grabarle, y a partir de esas conversaciones comenzó a tomar forma la idea de la película. Había madurado lentamente una relación. A Hermógenes no se le podía filmar en una semana, o en dos, obedeciendo a un patrón determinado de producción, tal como ocurre cuando el cine está ligado a las estructuras industriales. Había que seguir el ritmo de una vida, cuya noción del tiempo difiere del nuestro. Así, mes a mes, durante año y medio, fue recogiendo el tránsito y el pensamiento de un hombre, artesano, orfebre y solitario como el mismo Prelorán.

Este tiempo se refleja en la organización técnica del filme. Surge también de los límites que le impone su equipo de filmación. *El estilo de cine que hago resulta de las limitaciones de mi equipo, que no me permite grabar y filmar a la vez. Por lo tanto, no puedo grabar diálogos, y la cuerda de mi cámara me limita a tomas de 20 segundos. Pero lo fundamental de la primera etapa de mi trabajo consiste en grabar mucho, durante varias veces al año. Luego filmo de a ratos siguiendo la estructura que me dicta lo grabado.* A esta técnica, simple y casi obvia, llega luego de haber experimentado la narración *off* de manera convencional, con locutores de voz engolada que poco tienen que ver con la geografía humana a la que se refieren.

Su concepción política no se liga a la estructura de ningún partido, ni a seguir una filosofía política determinada, sino a una visión humanista de la vida y al deseo de ayudar a sus personajes a ser escuchados y reivindicados, lo que por cierto, para Prelorán no deja de ser un hecho objetivamente político.

Elige seres humanos en situaciones límites, aislados de la sociedad urbana, sin proponer los temas, diálogos ni motivaciones. No usa a la gente, ni les impone visión alguna. Sus filmes, dice Prelorán, *hablan por sí solos de las circunstancias que provoca la marginación.*

Se niega a ser clasificado dentro de las categorías del cine etnográfico o antropológico, y su pensamiento sobre las diferencias que existen entre su obra y los trabajos etnológicos ("trabajos de campo") lo llevan a exacerbar su crítica y a poner en cuestión a quienes utilizan el cine como un simple instrumento de comprobación científica.

Su cine está al servicio de los que no tienen voz, para que éstos se expresen en total libertad:

Nosotros no tenemos ninguna clase de ayuda, ni asistencia médica, ni sala de primeros auxilios... Entones uno se encuentra ofendido por parte del gobierno, de las autoridades, porque

entonces quiere decir que uno no es hijo de la patria que uno pisa, que uno habita... Entonces, ¿qué somos nosotros sobre la tierra?

Cochengo Miranda

Pero dejemos que Prelorán hable de sí mismo y de su obra:

Prelorán habla de Prelorán

He realizado más de 50 filmes. No todos buenos ni interesantes. Considero que tengo dos períodos, uno el del aprendizaje y otro el de afirmación, resumidos en la experiencia que acumulé durante muchos años de recorrer Argentina de un extremo al otro. En realidad, empecé a interesarme en el tipo de cine que hoy hago, cuando al terminar mis estudios en Los Angeles –curso por cierto del que salieron muchos cineastas que se incorporarían a los grandes estudios de California– acompañé a un misionero que trabajaba en los campamentos de chicanos y braceros mexicanos. Esa realidad, desagradable para mí, me marcaría profundamente. Fue un choque. Pero fuera de eso, en aquella época, no tenía nada que decir. Había adquirido una técnica, pero no tenía nada que decir.

Al regresar a Argentina, hice una serie de filmaciones sobre los gauchos, encargada por un yanqui que se interesaba en esos temas. Lo importante de este hecho es que me permitió conocer mi país por primera vez. Luego fui contratado por la Universidad de Tucumán y ahí me quedé varios años haciendo filmes didácticos, biológicos, antropológicos y paleontológicos. Más tarde, al celebrarse un convenio entre el Fondo Nacional de las Artes y la Universidad de Tucumán, para realizar cintas folklóricas en el marco de un plan llamado *Relevantamiento cinematográfico de expresiones folklóricas*, hice muchas otras que me fueron acercando cada vez más al conocimiento de la gente y sus comunidades. Este fue un hecho importante porque descubrí un mundo diverso del mío. Y decidí ponerme a disposición de esa gente, y tomar partido por los marginados, más que nada como un técnico, como el que elabora finalmente un producto estético llamado filme. Así estas películas hablan por sí solas de las circunstancias que provocan esa marginación.

Yo no dirijo actores, no dirijo a nadie. Filmo por momentos, esperando algún acontecimiento importante. No puedo

ni podría filmar en ambientes urbanos, porque en parte se escapa a mi comprensión y porque además tengo un problema técnico insoluble, ya que mi equipo no me permite filmar y grabar simultáneamente. Este *inconveniente* se adapta perfectamente para filmar gente de gran vida interior y solitaria, rodeada de pequeños objetos que marcan muchas veces el ciclo de una vida. Hermógenes y sus tallas en madera, Cochengo y el molino de agua. Cuando filmé *Cochengo Miranda*, un puestero y cantor que habita en el confín de la pampa, empecé a sentir en medio de esa inmensa soledad la presencia del molino, algo que yo había valorado poco al comienzo. Ese molino, sin embargo, lo había sacado de la esclavitud del trabajo manual, que debía realizar prácticamente durante todo el día, para extraer agua de un pozo de más de cincuenta metros de profundidad. Al vivir así la vida de un personaje se empiezan a descubrir cosas que difícilmente podría indicarte un antropólogo, a menos que viva de la misma manera que yo lo hice. Por eso creo que mis películas no son antropológicas ni etnográficas, sino documentos humanos, en los que sólo importa la realidad humana que se va a trasmitir. Son vivencias intransferibles. Considero que el cine que hago no es absolutamente objetivo, sino más bien subjetivo, y por lo tanto no es científico. Tampoco creo ser un artista, porque no estoy creando. No me propongo hacer arte, aunque el filme sea parte de un fenómeno estético, sino transmitir vivencias, experiencias. *Cochengo Miranda* es el resultado de un año de convivencia con él. Necesito tiempo, mucho tiempo.

Desde que empecé a concentrarme en personajes marginados o solitarios, –como en el caso de Hermógenes Cayo, luego del cual hice varios otros en el mismo sentido– empecé a pensar en el cine que estaba haciendo y en mí mismo. Soy un solitario, conozco muy poca gente del ambiente cinematográfico, padezco de un complejo de inferioridad, debido fundamentalmente a una vieja enfermedad que sufrí hasta los veinte años (el asma), y a la sobreprotección de mi madre. Los dogmas me provocan desconfianza y nada me satisface plenamente, salvo el hecho de estar en comunicación con una o dos personas. Por eso cuando empecé a acercarme a Hermógenes Cayo, un indio imaginero que vivía en el altiplano argentino, muy cerca de Bolivia, me di cuenta que el tipo de cine que estaba haciendo era el que más satisfacción me producía, porque se unía a la satisfacción de estar en contacto con un hombre de

vida interior muy rica, y el ponerme a su servicio. El estilo de mi segunda etapa cinematográfica puede definirse por eso: "ponerme al servicio de ellos". Les facilito el micrófono para que se expresen. A veces dicen cosas con las que no estoy de acuerdo, pero no las suprimo, porque ésa es mi posición y trato de ser fiel a ella. Así es que nunca puedo hacer un filme sobre alguien a quien no conozca y no quiera. Al convivir con una o dos personas, o con un grupo humano pequeño, durante meses y penetrar en sus vidas, no con curiosidad científica, sino humanamente, la experiencia se convierte en un hecho vital y fundamental. El producto de esta experiencia –a veces de dos años de convivencia– resume esas vidas en una hora y media de proyección, que además surge como un producto estético. Lo importante, sin embargo, pasa por el hecho de prestar voz e imagen a los que no la poseen. En los centros urbanos, siempre hay formas de ejercer presión, a través de grupos vecinales, sindicales, asociaciones, partidos, etcétera. Es decir, que en los centros urbanos se va a encontrar gente que lucha por sus intereses. En las zonas rurales, apartadas por distancias enormes de las grandes ciudades, como es el caso de Argentina, no sólo no hay grupos de presión, sino que se va a encontrar gente explotada por los comerciantes o bajo el dominio político de gobiernos que no responden a sus intereses, o engañada por autoridades locales. Esa es la gente que me interesa. Por eso le facilito el micrófono y la imagen. Eso es también lo que en lo personal me satisface.

El aspecto ideológico de mis películas se lo puede hallar, creo yo, en la elección de los temas. Estoy del lado del que recibe los azotes. Sin embargo, intento hacer un cine sutil, de unas cuantas verdades, para que el espectador se sienta movilizado a realizar aportes. Uno de los elementos que más me importa es la emoción. Utilizar la emoción más que la fría y calculada mirada intelectual.

Mis filmes son simples documentos de gente que necesita ayuda; no son ideológicamente agresivos o dogmáticos. Mi convicción es que la gente se vincula a los demás a través de los sentimientos, más que a través de ejercicios intelectuales, teorías, discusiones o debates, que pueden ser rebatidos por otras teorías, discusiones y ejercicios. . . pero cuando un hombre *siente*, sus emociones son indelebles y es nuestro deber hacerlo más sensible a los sentimientos que a las teorías. Por lo menos en el cine.



Señalada en Juella,
de Jorge Prelorán (1969)
Foto S. Barbieri



Fiestas en Volcán Higueras, de Jorge Prelorán (1969)
Foto S. Barbieri

En cuanto a si el cine que hago puede catalogarse como etnográfico, debo advertir que no. No soy etnólogo, ni sociólogo ni antropólogo. Realizo mis trabajos a la inversa de un científico. Entro en contacto con uno, dos o tres individuos y trato de sumergirme en sus problemas, y con estos problemas se forma el universo de estas personas, de vidas similares y diferentes a las nuestras. En general, los trabajos antropológicos son racistas, por dos razones: 1) porque la antropología empezó siendo una ciencia racista, para tratar de controlar a los dominados; y 2) porque los antropólogos son gente sofisticada, muy culta, en el sentido urbano de civilización. Van y miran y, ¿qué les llama la atención? Las cosas y hechos distintos. A ellos no les interesa, por ejemplo, que un grupo de gente como los araucanos sea de labradores o campesinos, sino su danza ritual, el *nguillatún* ¡Algo rarísimo! Una fiesta ritual en la que los hombres gritan, dan vueltas, pegan trompetazos, etcétera. Entonces se dedican a filmar tres horas de *nguillatún*. Pero, ¿qué es el *nguillatún*, no en la forma sino en el contenido? Una ceremonia destinada a pedir a Dios ciertas cosas, no muy diferentes de las que se piden en una misa cristiana. Por eso es que dentro de mi filme *Araucanos de Ruca Choroy*, de cincuenta minutos de duración, le dediqué apenas cuatro, es decir, un diez por ciento, porque para mí es un hecho más dentro de todo un ciclo humano, ni menor ni mayor que otros. Si le dedicara más tiempo estaría insistiendo en el hecho de que esa gente se comporta como salvaje, y eso es básicamente racista. Lo que trato de mostrar es que el *nguillatún* es sólo una parte de todo un contexto lógico, y que esas personas no son diferentes de nosotros, pero que están olvidadas y marginadas por una sociedad indiferente.

Por otra parte, la antropología implica el dominio de un método. Es una ciencia. El antropólogo decidido a recoger una documentación filmada, por lo general se hace acompañar por un cineasta a quien indica lo que tiene que filmar, pero de este método no surge necesariamente una cinta, estética y dramáticamente construida. Los antropólogos que filman no hacen cine, sino fichas filmadas. Yo he visto mucho cine antropológico y casi todo ese cine es aburridísimo: no es otra cosa que notas antropológicas, que desechan un detalle importante como es la vida interior de las personas en beneficio del análisis general. A veces se acercan al hombre para documentar de cierta manera hechos cotidianos como el comer, el hacer cosas,

etcétera, y a eso se le llama antropología material, que viene a ser la explicación de ciertas conductas. Generalmente le agregan a la filmación una narración en *off* y de esta manera todo se ve como a través de una ventana, porque lo que hacen es explicar todo desde una posición externa, desde fuera de los fenómenos humanos. El hecho importante que cambia la significación de un filme es la voz y el pensamiento de los protagonistas. Así pues, si se documenta una danza ritual de un grupo humano, éste puede convertirse en un hecho exótico a menos que quienes danzan expliquen desde su cultura las razones que motivan dicho acto. Ahí cambia todo de significado y de dimensión. Si el antropólogo explica, por ejemplo, cuántas vueltas dan por acá, cuántas por allá, y cómo beben sangre de carnero, como suele suceder en las películas antropológicas francesas, concebidas para explicar a los occidentales las "extrañas" conductas de grupos humanos desconocidos, nada se demuestra con ello, por lo menos nada esencial. Lo importante es entonces que ellos mismos expliquen desde su cultura el porqué y el para qué de la danza o de cualquier otro hecho de significación. Por eso, cuando hice *Hermógenes Cayo*, descubrí que el filme ya estaba *dentro* de ese hombre, que ya existía en él, y que él lo estaba realmente haciendo, también desde su mundo y su cultura.

"*Nosotros queríamos quedarnos con nuestras tierras y ver si podíamos conseguir lo que nosotros anhelábamos. . . y sacar nuestras tierras libres. . . y así. . . para poder trabajar nuestras tierras. . . hacer cercados y casas. . . en las partes donde cada uno pudiera. Y de ahí nos hemos dispuesto a bajar nomás a la Capital, a los Buenos Aires. A pedir nuestras tierras, po. . . caminando de a pie. ¡Uh! Hemos andado más de dos meses para llegar. . . Dos meses y medio. Una caravana del altiplano del norte, de los últimos rincones del norte, que se intitulará* Malón de la paz por las rutas de la patria. *No de los otros malones del tiempos de antes, de antaño. . .; así nomás, gente del altiplano, po. . . ¡ciento setenta y cuatro con los hermanos de Orán! ¿no? hasta Tucumán se ha sufrido un poco ¿no? pero no mucho. . .*

Hermógenes Cayo

En general, los antropólogos han hecho películas etnográficas como parte de su trabajo de campo usando al hombre como objeto de observación, y sólo desde hace poco tiempo se

ha procurado incluir también a cineastas profesionales. En esto, la experiencia más interesante fue la de Asen Bakilci, cuando filmó a los esquimales netsiliks. Pero este tipo de colaboración plantea un problema: ¿Dónde se pondrá el acento? ¿En la cultura material y los detalles que muestran las diferencias entre las diversas culturas –dejándonos insatisfechos y aburridos– o en el flujo dramático de los acontecimientos, en el que se presentan las *formas* de hacer las cosas, en el contexto de las rutinas normales? Si este último fuera el caso, pienso que quizá los antropólogos respetarían más la intuición y la habilidad creativa del cineasta, cuya preparación le permite hacer resaltar el contenido dramático de cada situación. Por eso pienso que es más valioso seguir a un miembro de una cultura determinada y aprender *a través de él* los hábitos y costumbres de esa cultura, observando cómo interacciona con su familia y su sociedad, que tomar el camino fácil de documentar la superestructura de una cultura casi sin conocer a sus protagonistas, salvo de manera superficial y estereotipada.

A diferencia del cine antropólogico, mi cine está concebido como un instrumento de comunicación y no como un fin en sí mismo. A veces he trabajado en una filmación durante siete años, al tiempo que realizaba otras. No estoy urgido por terminarlo, sino por la idea de transmitir a través de él una experiencia que he vivido, una búsqueda de conocimiento en la cual algunos seres humanos tratan de explicar el mundo que viven. Pero si bien he tenido extraordinarias experiencias humanas, no creo que haya verdadera satisfacción en ninguna realización, por sí misma. Cuando la razón para filmar es simplemente vivir bien, cuando una cultura está tan satisfecha que no hay más fines que la satisfacción personal, cuando la antropología no tiene más finalidad que la antropología misma, entonces los medios se convierten en fines .

Creo que mi cine es también político. Pero como no estoy comprometido con ningún partido político, mi cine no tiene el peso que podría tener dentro del panorama latinoamericano. Creo, eso sí, que mis películas pueden perdurar en el tiempo, a difernecia de los filmes políticos concebidos para coyunturas políticas. Estoy convencido, además, de que todo lo que muestra la verdad, es un hecho político.

Yo no he transitado por la política debido fundamentalmente a haber sido criado en un medio sin conflictos, sin problemas, privilegiado, con todas las facilidades. Lo que

aconteció conmigo es que cuando me fui acercando a ciertas realidades no agradables, y al saberme un privilegiado, comencé a sentir rechazo por lo que había sido y tenido. Y luego ese rechazo empezó a convertirse en un deseo de ayudar a otros. En comprometerme con ese deseo. Quizá mi mayor compromiso esté reflejado en dos filmes que tratan dos temas límites. Uno es el que hice sobre los últimos sobrevivientes de un grupo indígena del sur de Argentina, *Los Onas*, que no es totalmente mío, pero que hice por convicción, y el otro es *Los hijos de Zerda*, donde aparece la horrenda explotación de un hachero. Al hablar Zerda de esa explotación, yo obtuve una nueva visión de la vida. Ahora voy a completar el filme con un epílogo sobre la circunstancia histórica de esa explotación, y esto es algo que me surge ahora como necesidad. Es la primera vez que siento la necesidad de explicar personalmente la circunstancia histórica de esa explotación.

El hecho de mostrar un etnocidio y la explotación es para mí un compromiso, aunque eso no demuestre mi valentía. No creo ser un valiente, más bien es posible que sea un cobarde solitario. He hecho cine a través de gobiernos de distinto signo, pero como era un desconocido, no se me molestó. Salvo en los últimos tiempos, en que empecé a sentir diversas formas de presión. Creo de todas maneras, que, aunque sin compromiso político alguno, hay un lugar para mí, hay un lugar para alguien que no está en un compromiso político determinado, sino en la documentación de gentes como los kollas, los araucanos, los pampeanos– que también están lejos de las luchas políticas que conmueven las ciudades–, de los olvidados, de los marginados.

Este cine que hago no es nada más que un documento de geografía humana. Personajes que tomo en un determinado momento histórico y en un determinado lugar geográfico. Es cierto que hay cierto romanticismo en lo que hago. Yo no fui un hombre alegre. Mi vida tampoco fue algo que me haya gustado. Al encontrar otras formas de vida, quizás más limpias que la mía, no urbanas, sino rurales y apegadas a la tierra, emparentadas con la naturaleza, me han despertado cierta nostalgia por lo simple y lo limpio.

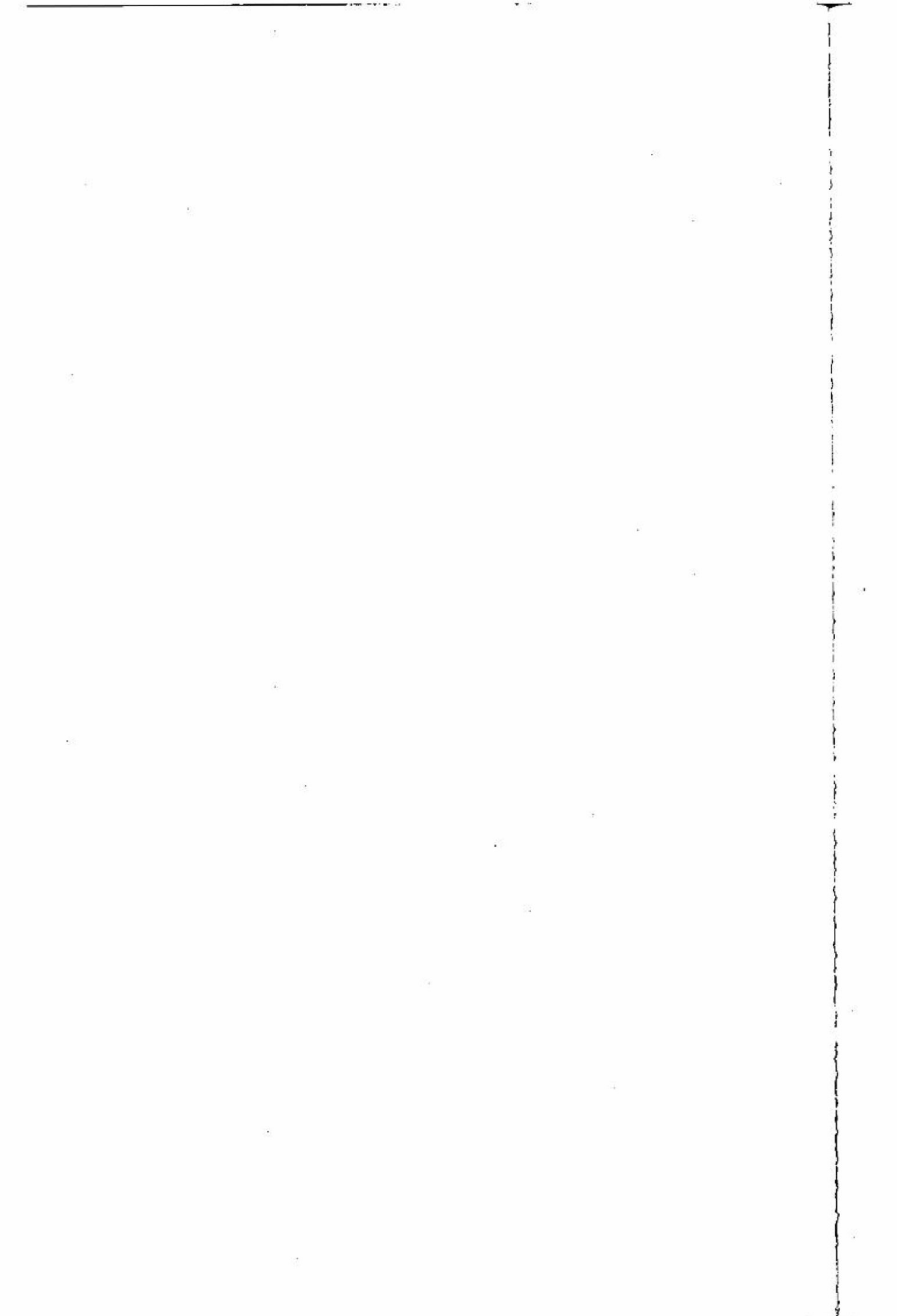
Me gustaría pensar que mis filmes, concebidos también como un aporte para el cambio social, puedan ayudar a la gente que filmo y amo. Están hechos para ellos, no para nosotros, no para que los diseguemos u observemos "objetivamente".

Mis películas son subjetivas, interesadas y comprometidas. Pienso que no hay tiempo para la ciencia por la ciencia misma. Todos nuestros esfuerzos deben tender a mitigar o resolver esos problemas, en lugar de sentarnos a mirar, contentos, con una tranquila, confortable y lucrativa posición de superioridad que a veces surge de la ciencia.

Pero lo que más lamento es que a pesar del esfuerzo que uno aplica a este trabajo, a pesar del ámor con que uno enfrenta esta problemática, a pesar de que puedo llegar a comunicar a los marginados con los que no lo son, y que de algún modo pueden tener al alcance de las manos alguna solución para sus problemas, nunca logré cambiar nada en la vida de mis personajes. Por eso creo que mi cine es además de otras cosas un camino, y no una meta. No quiero llegar a hacer *La comedia humana*, sino poner al servicio de los olvidados el medio de comunicación más elaborado que ha conocido el hombre. Pero estamos tan atosigados de televisión, de todo tipo de cine enajenante, de propaganda, publicidad, de miles de mensajes que nos invaden, que tengo la impresión de que probablemente Hermógenes o Cochengo serán pronto olvidados como seres humanos. De ellos no quedarán más que imágenes filmadas,o, como ellos mismos cantan, estos versos estremecedores:

Yo no he nacido sabiendo,
la vida a mí me enseñó,
el ser que a mí Dios me dio
es el que hoy vengo cumpliendo.
Los años que van corriendo
van llevando mi memoria,
lo que antes pa mí fue gloria
hoy es penar y dureza;
tal es la naturaleza:
yo no nací pa' la historia.

Cochengo Miranda



III
ENSAYOS





El cine antropológico y la autogestión indígena

ISABEL HERNANDEZ

I. INTRODUCCION

A diferencia de la mayoría de los países latinoamericanos, la Argentina alberga una mínima proporción de población autóctona (menos del 2 por ciento). Diferentes políticas genocidas y prácticas etnocidas han configurado esta realidad, y como resultado de ello, tenemos por un lado a los grupos aborígenes avasallados culturalmente aislados entre sí, sobreviviendo en los confines de nuestro territorio, soportando las condiciones de existencia más precarias que puede admitir la pervivencia de cualquier grupo humano; y por otro a una sociedad centralizada que registra mejores niveles de vida que la mayoría de los países del continente, pero cuya identidad nacional se há privado a sí misma la suerte de enriquecerse con el plurifasético bagaje cultural de las etnias nativas.

Podría ocurrir, y sería beneficioso, que con la institucionalización del país comience el tiempo político de admitir errores históricos, de trabajar en el desarrollo de la conciencia crítica, y bregar por subsanar lo subsanable. Pero por otra parte, y al margen de los futuros procesos, hay que considerar que los objetivos estratégicos, de largo plazo, ya han sido nítidamente explicitados por los principales interesados[1]: por un lado se

Agradezco a todos los participantes de los dos ciclos de "El Cine Antropológico y Las Ciencias Sociales", sin cuyos aportes hubiera sido imposible redactar este aríiculo, pero en especial a Silvia Chanvillard y a Tristán Bauer, realizadores de **Martín Choque: un telar de San Isidro** y **Ni tan blancos ni tan indios,** quienes compartieron conmigo el desafío inicial de dar forma a buena parte de estas ideas.

aboga por la integración social igualitaria del aborigen a la sociedad argentina, y por otro se persigue un mutuo enriquecimiento cultural por parte de ambas sociedades (la minoritaria indígena y la mayoritaria no-indígena).

Frente a este planteo, y desde el limitado ángulo de las ciencias sociales, valdría preguntarse: ¿cuál es el papel que le cabe al documentalista, el intelectual, artista, educador, científista o trabajador social comprometido profesional o ideológicamente con la sociedad aborigen y con un concepto de nación multiétnica y culturalmente integrada?... Pensamos que debería echar mano a todos los medios, los métodos, técnicas e instrumentos que por su especialidad conozca y que considere capaces de auxiliarla en el logro de los mencionados objetivos estratégicos, *pero como mero intermediario*. Es decir, su verdadera labor debería consistir en descubrir la forma de poner dichos medios *creativamente* en manos de los propios protagonistas, tanto de una como de otra cultura.

En este plano, los métodos de autogestión en el ámbito indígena, así como algunas técnicas no convencionales de investigación participativa (papel en el que bien puede desempeñarse el cine antropológico), nos parecen caminos válidos[2], y a su vez prácticamente inexplorados.

Esta es una de las principales razones por las cuales el presente artículo intenta relacionar dos temas poco desarrollados y de reciente interés en la realidad cultural de la Argentina actual: por un lado la técnica del cine antropológico como una vertiente relativamente nueva en nuestro medio[3], de singular creatividad y múltiples posibilidades dentro del cine documental, y por otro la metodología de autogestión indígena como una estrategia válida tanto para que nuestros pueblos aborígenes afiancen su identidad y logren autorrepresentarse social y culturalmente frente al resto del país, como para que la sociedad argentina en su conjunto encuentre y asuma el significado de sus olvidadas raíces culturales.

Sin duda, se transforma en un desafío el hecho de reflexionar sobre temas tan específicos como novedosos, para llegar luego a definir entre ellos una relación que a primera vista pareciera no existir; o que bien podría, y puede obviamente, admitir otros términos. (Por ejemplo: ¿por qué no relacionar el cine antropológico con cualquier otra realidad y no expresamente la indígena?)

Las páginas que siguen plantean en el fondo un sinnúmero

de interrogantes de este tenor, porque somos concientes de la mayor riqueza que puede otorgar un texto problematizador, como incentivo para el inicio de estudios más profundos y de mayor aliento.

Comenzaremos entonces describiendo los parámetros de la actual relación entre los pueblos aborígenes y la sociedad argentina (Sección II), para continuar esclareciendo el papel de la autogestión indígena y el de los cientistas o trabajadores sociales (en sentido amplio), que la apoyan.

Luego buscamos conceptualizar los procesos de autodeterminación y autogestión (Apartado III), y avanzamos sobre una nueva metodología de trabajo social más participativa y abierta al uso de distintos medios no convencionales.

Posteriormente nos centramos en las posibilidades prácticas del video y del cine antropológicos como intrumentos auxiliares de potencialidad y valor singular frente al nacimiento y desarrollo de un determinado proceso autogestionario, conducente a la autodeterminación de las etnias nativas; constituyéndose ésta en la IV y última Sección del artículo.

Para terminar, queremos expresar nuestra expectativa de que este trabajo resulte útil para aquellos documentalistas, antropólogos y cientistas sociales en general que pretenden describir, investigar y difundir la realidad aborigen en nuestro país. Pero sobre todo para aquellos que son concientes de que la sociedad colonizadora ha privado al indio de su propia personalidad cultural, de su sentido de ser frente a la "civilización", y de lo que es más grave, del ejercicio de *su iniciativa.*

Nos solidarizamos, por último, y esperamos ser útiles a aquellos que intentan o intentarán en un futuro cercano ser admitidos en una comunidad nativa, con el profundo convencimiento de ser servidores, facilitadores, propiciadores de una tarea colectiva y no meros "dadores de civilización y cultura". Aquellos que luchan consigo mismo por modificar palabras y gestos urbanos que descifran códigos incomprensibles para el indio, o que en el peor de los casos los presentan frente al aborigen con la imagen de aquel "blanco, huinka o ahatay" que asoma en sus recuerdos, justificando la destribalización o provocando el exterminio de su pueblo.

II. LOS PUEBLOS ABORIGENES Y LA SOCIEDAD ARGENTINA

Nuestro territorio alberga 15 de los 410 grupos étnicos que todavía hoy habitan el continente. Casi medio millón de indígenas argentinos han sobrevivido al genocidio de la Conquista y la Colonia y a las matanzas indiscriminadas de los gobiernos republicanos del pasado y el presente siglo.

Las páginas de nuestra historia que intentaron consolidar la "civilización" frente a la "barbarie", aquellas que pretendieron definir en forma unilateral nuestra identidad nacional, debieron esconder frente a los ojos del porvenir los episodios bélicos más indignos y oprobiosos que en definitiva consolidaron el sometimiento del indio.

Y así llegamos a la presente: la hora del etnocidio, la que también se ha pretendido y se pretende esconder. Se comete etnocidio cuando se combate la conciencia de pertenencia a una minoría nacional, cuando se acalla la palabra de un pueblo pronunciada en su propia lengua, y cuando se le niega a un determinado grupo racial y culturalmente diferenciado su derecho a disfrutar, desarrollar y trasmitir su propia cultura.

La nuestra es una sociedad que aprendió a inscribir el desenvolvimiento de su ser nacional en el plurifasético escenario de una cultura de inmigrantes, y la alta proporción de "clase media" que la compone (en su mayoría desconocedora del mundo indio, pero que sin embargo ha sido tempranamente involucrada en las prácticas de la discriminación y el prejuicio) ayuda a fortalecer una conducta etnocida frente a nuestras poblaciones autóctonas.

La antropología, disciplina de desarrollo relativamente tardío y escaso en nuestro medio, incapaz por otra parte de renegar de su origen colonialista, ha venido contribuyendo al desarrollo de este fenómeno.

En los últimos tiempos, y en forma paralela al nacimiento de una promesa de democracia y mayor participación social, pareciera haber comenzado a surgir entre nosotros cierta inquietud por conocer y en algunos ámbitos asumir nuestras raíces culturales. Actitud ésta que, en la sociedad no-indígena, se expresa mediante un relativo interés sobre el problema; y en la indígena en cambio, mediante un intento muy incipiente de *romper la táctica del silencio*, buscar canales de autorrepresentación, y fortalecer algunas instancias organiza-

tivas ya existentes o fundar otras. Para los pueblos aborígenes éste puede ser un tiempo y un espacio fundamental para esgrimir el legítimo derecho de participar socialmente en un plano de igualdad.

Es obvio que no estamos frente a un desafío propio de una determinada coyuntura política. La nuestra, como nación, es una responsabilidad histórica frente a la esencia indoamericana que puebla los parajes más alejados de la Capital Federal.

Sin embargo, si la meta a largo plazo (expresada, como ya dijimos, por los propios pueblos aborígenes) es movilizar a la sociedad nacional frente a la realidad indígena, buscando la transformación de sus instituciones mediante una acción facilitadora de la *integración social igualitaria del indio a la comunidad argentina*, resulta no sólo preciso, sino imprescindible que comencemos esta tarea histórica en forma inmediata, porque de lo contrario la proliferación de conductas etnocidas y el avasallamiento del hábitat aborigen tornarán irreversible la situación de exterminio. Esto significa, para todos los argentinos, asumir la necesidad de los pueblos autóctonos de ser acompañados en su gestión de desarrollo económico, de participación política, y de renacimiento cultural.

Sin duda, en la motivación y el desenvolvimiento de esta tarea le cabe un papel fundamental a los propios pueblos indígenas. Ellos son los que deberán hacer oír su voz, y a través de sus canales tradicionales de comunicación y consulta, movilizar a las bases de cada comunidad nativa en el logro de tales metas.

Pero ya hemos afirmado que resultaría poco constructiva una acción decidida de la sociedad indígena, si la sociedad no-indígena no se compromete en el des-prejuicio racial y cultural.

Entonces ¿cuál es el comienzo? ¿Cuál es el papel que frente al inicio de esta profunda renovación de conductas le cabe a las instituciones nacionales, en el más amplio sentido? ¿Cuál es el camino, la instancia organizativa que permitiría una acción conjunta y eficaz, capaz de rescatar experiencias pasadas y perfeccionarlas, o de coordinar las actuales y enriquecerlas? ¿Cuál es el papel que en este sentido les compete a aquellos agentes institucionalmente ligados al mundo indígena, o a los trabajadores sociales (en sentido amplio), comprometidos con el mismo?

Para resolver estos interrogantes, creemos prudente comenzar por esclarecer algunos conceptos.

III. AUTODETERMINACION Y AUTOGESTION INDIGENA

El concepto de *autodeterminación* hace referencia a las decisiones de un grupo humano autoidentificado (una clase social, un pueblo) durante el proceso de constituirse en sujeto de su propia historia. En el caso de las minorías nacionales, se constituye en un derecho inalienable, y sin embargo, reiteradas veces desatendido por las sociedades envolventes, basadas en el juego político de una desigual correlación de fuerzas.

Por su parte, la *autogestión* es la concreción metodológica, es el ejercicio orgánico de este derecho; o sea *la expresión organizada de los factores distintivos de pertenencia.*

Autogestar no es participar. Esta última acción se refiere a la admisión de un determinado grupo humano en el desarrollo de una actividad que ya existe y que tiene vida propia en base a un sentido de ser que ya otros le imprimieron; tampoco implica cogestión, ni cooperativización, ni control de base.[4]

Entre las etnias autóctonas de nuestro país, la autogestión es entendida como el instrumento de injerencia y a su vez de aprendizaje en el ejercicio de la autodeterminación, que necesariamente debe conducir los quehaceres concretos de la producción, la autorrepresentación política, la salud, educación, etc., de cada comunidad y de cada grupo étnico.

Las instancias de autogestión pueden darse a nivel comunitario, zonal, regional, nacional e incluso internacional[5], y actuar aislada o paralelamente sobre diversas áreas, como los procesos autogestionarios en el plano económico, político, sanitario, educacional, cultural, etc.

Como consecuencia del fenómeno discriminatorio[6] –que históricamente ha obstaculizado la autorrepresentación política de los pueblos indios–, y del repliegue que en los últimos años sufrieron los movimientos populares en general en nuestro país, se fueron debilitando las instancias intermedias de organización autogestionaria indígena, subsistiendo en forma aislada y conflictiva, por un lado los niveles más tradicionales de autogobierno comunal, y por otro, los grupos superestructurales poco representativos, generalmente urbanos.

Asimismo la autogestión cultural fue una de las formas adoptadas con mayor frecuencia. Probablemente porque la resistencia cultural, no obstante su efectividad, y a pesar de

ser ideológicamente combatida, resultó ser una de las alternativas de lucha curiosamente menos reprimida, en términos drásticos. Se nos ocurre que en virtud de la miopía de los gobiernos autoritarios la cultura puede resultar menos urticante que la política[7].

De todas maneras, no son formas independientes, y lo más probable es que frente a una realidad tan multifasética como acuciante, promover la autogestión cultural, tarde o temprano implicará inaugurar un proceso de autogestión política, otro económico, etc.

Los conceptos de autodeterminación y autogestión que venimos desarrollando se complementan respectivamente con los de *autorrepresentación ante la sociedad global y participación de las bases indígenas* (democracia interna) *frente a la comunidad nacional*. Sin ellos, los pueblos aborígenes nunca lograrían definir el carácter reivindicativo que impone su presencia frente a una sociedad global que los desconoce y los degrada.

A su vez, sin estos dos aspectos fundamentales, la sociedad argentina correría el riesgo de reducir problemas sociales a manifestaciones folklóricas, o desandar la historia en forma acrítica, embarcándose en nuevas utopías de corte indigenista. Mientras sea el propio pueblo indio quien haga conocer las bondades de su historia, su cosmovisión, su creatividad, conjuntamente con las penurias de su avasallamiento, nuestra sociedad correrá menos peligro de caer en tales errores.

Es evidente que esclarecernos acerca de los factores de *identificación y diferenciación* de los pueblos aborígenes, nos lleva a definir su situación de clase social, su conciencia de pertenencia a un grupo étnico diferenciado (en términos raciales y culturales), su identidad nacional, y el grado de conflicto interétnico que se registra en la actualidad.

Obviamente no entraremos aquí a explayarnos en estos temas que exceden los objetivos del presente artículo, y por otra parte ya han sido en otra oportunidad objeto de nuestro análisis[8].

Aceptaremos solamente, a fin de enmarcar el estudio del caso, que la condición étnica sobredetermina la de la clase, y que los aborígenes sufren descalificaciones propias de su distinción racial y cultural, que se suman a las discriminaciones comunes de clase social explotada a la cual pertenecen.

Esto implica que el camino de liberación del indígena necesariamente pasa por la toma de conciencia de su situación de

clase específica (campesino pobre, sub-proletario marginal, etc.)[9], así como la de su condición de diferenciación étnica (sentido de pertenencia a un pueblo racial y culturalmente distinto, lo cual no necesariamente implica conflictos de lealtad frente al ser nacional argentino).

El debate desde las bases de éstos y otros aspectos relacionados a las necesidades de las comunidades autóctonas, estará configurando en los hechos un proceso de movilización cultural permanente, y en este proceso que, como dijimos, va más allá de las fronteras de las reservas o las agrupaciones nativas, es que el cientista o el trabajador social, respetuoso de la autodeterminación y la autogestión del aborigen, deberá acrecentar su labor de acompañamiento y profundización de los reclamos y las reivindicaciones del pueblo autóctono.

Por todo ésto, *definimos los procesos de autogestión indígena* (sean cuales fueren sus niveles de desarrollo y las áreas o actividades que jerarquicen), *así como a la acción de los trabajadores sociales que la apoyan, como la línea estratégica de primera prioridad a fortalecer en este momento histórico*, frente a los dobles objetivos señalados en páginas anteriores (los referentes a una y a otra sociedad).

Tal vez, como dice Colombres[10], se trate esencialmente de "devolver la antropología a sus víctimas" (aunque en un sentido más amplio que el referido al antropólogo y su quehacer específico).

En el capítulo siguiente proponemos una forma factible de hacerlo. Por eso nos referiremos a la organización social indígena de la Argentina actual y algunas de sus características, en forma exclusiva.

Sabiendo, como dijimos, que existen relaciones interdependientes entre una y otra sociedad, recortaremos con fines meramente analíticos el 'sujeto-objeto' de nuestro estudio: un modelo de autogestión en una reserva o agrupación indígena, un *caso-tipo*. Como toda tipología, sus caracteres difícilmente se brinden en forma pura en la realidad, pero nos parece válido describir sus rasgos relevantes, a los fines de enriquecer nuestro análisis.

Pasamos entonces a la presentación de este modelo.

IV. VIDEO Y CINE ANTROPOLOGICO, EFICACES INSTRUMENTOS DE LA AUTOGESTION CULTURAL

A. Una comunidad indígena tipo: los agentes internos y la autogestión

Difícilmente hallemos una tarea más complicada que la de intentar describir una comunidad indígena tipo en cualquier país de América Latina, pero más aún en nuestra Argentina pluriétnica.

Consultaremos fichas y apuntes de trabajo de campo, acudiremos a recuerdos, antiguos registros y encuentros con pastores norteños, agricultores mapuches, hacheros chaqueños, y siempre surgirá una pregunta de difícil respuesta: ¿cuál es el común denominador, el núcleo de homogenización, de las comunidades aborígenes del norte andino, del monte formoseño o chaqueño, de la selva misionera, de la pampa bonaerense, de las mesetas patagónicas o de la cordillera neuquina?

Sin duda no existe, pues hablamos de pueblos, de historias y de culturas diferentes. Más que un común denominador podemos señalar características que adjetivizan, sin llegar a descifrar ciertas peculiaridades sustantivas.

Así es que, el intento de universalizar nos conduce por el camino de lo concreto, y entonces ocurre que describimos una comunidad-tipo, cuando empezamos a relatar el arribo a una agrupación, reserva, reducción o comunidad indígena (según las regiones) y decimos que comenzamos a caminar por una tierra pobre, escasa y productivamente marginal. La tierra (el habitat), que para el aborigen no es un bien económico sino un espacio para la vida, se achica al ritmo que se multiplica la familia. El monte es talado, las alambradas corridas, los animales desplazados, el cauce del agua interferido.

Esa tierra se presenta ante nuestros ojos poblada de caseríos precarios, más o menos resguardados según el clima, más o menos alejados unos de otros según la historia y costumbres de cada pueblo.

En estas viviendas habitan hombres y mujeres que trabajan, crian a sus hijos, se comunican entre sí en su propia lengua, aprenden, olvidan, crean, destruyen, gozan, sufren: en síntesis, que *viven* y reclaman *su* tierra y todo lo que sobre ella crece, no en propiedad privada, ya que esta figura difícilmente encuentre asidero en una cultura indígena, sino como una

forma de asegurar la continuidad de su existencia.

Guardando sus tradiciones, unidas o desunidas, con viejos litigios y entredichos o sin ellos, organizadas o desmembradas, en número promedio muy difícil de estipular (según las regiones), las familias que habitan esta tierra constituyen lo que hemos dado aquí en llamar "comunidad indígena".

Los siglos de avasallamiento y despojo les enseñaron a estos comuneros indígenas que la desconfianza y el silencio son aliados y defensores de su identidad y de su pervivencia como pueblo.

Por eso el indio es callado y escucha largo rato al forastero antes de pronunciar *su* palabra. Por eso resultará lenta y paciente, como veremos más adelante, la labor de un trabajador social (en sentido amplio), que arriba a una comunidad y pretende acompañar un proceso participativo o autogestionario en ese medio. El tiempo adquiere otras dimensiones en el mundo indígena.

Que el indio de esta comunidad tipo que estamos intentando describir sea taimado o lo aparente, es también una de las razones por las que sabe elegir en forma más o menos explícita a sus representantes (aquel hombre de su confianza, que habla como él). Nos referimos a que, según el grado de organización comunal, puede ocurrir que ciertos nativos se destaquen, pero el hecho es que toda la comunidad reconoce en su seno a dos, tres, o más integrantes que generalmente por su mejor desempeño frente a "los de afuera" en defensa de los intereses de "los de adentro", resultan líderes consagrados, y esta figura puede o no coincidir con la del cacique, el compadre, jefe familiar, etc.

A este tipo de líder natural, personaje singularmente importante en la descripción de nuestra comunidad tipo, le llamaremos aquí *agente interno emergente* (el que pertenece y vive en la comunidad, como cualquier otro comunero, y a su vez se destaca o emerge como un líder por todos reconocido).

Ellos serán los promotores o animadores de la organización, el germen de cualquier proceso autogestionario, y el nexo de unión con los agentes externos a la comunidad indígena, que, respetuosos de la idiosincrasia autóctona se avengan a apoyar, promover o incentivar cualquier tarea fortalecedora de la organización del pueblo indio.

Ellos hablan en su propia lengua a los campesinos aborígenes, interpretan sus intenciones, sus criterios, y a su vez se

apropian y les trasmiten mensajes, técnicas y conocimientos provenientes del mundo no-comunitario, de los cuales en determinado momento pueden resultar recepcionistas. A su vez juegan el papel de emisarios y pueden llegar a trasmitir a la sociedad no-indígena el valor y las dimensiones de cada una de las pautas ideológicas y culturales de su pueblo.

Más adelante, describiremos la función de estos agentes-internos-emergentes, dentro de un proceso de autogestión cultural en base a la utilización de técnicas de cine y video. Pasemos ahora a la descripción de los otros agentes complementarios, los externos a la comunidad aborigen.

B. Los agentes externos y la ley de complementariedad:

Son numerosos los organismos, instituciones, o entidades que en nuestro país participan en mayor o menor medida de la vida de una reserva o agrupación aborigen; ya se trate de instituciones estatales, internacionales, eclesiásticas y privadas, con orientación religiosa o sin ella.

Con objetivos explícitos muy diversos (evangelizar, aculturar, capacitar, educar, etc) y orientaciones distintas (autoritaria, paternalista, participativa, etc), un gran número de representantes de agencias de tan diverso carácter intentaron e intentan acercarse a una comunidad tipo como la que acabamos de describir.

Se trata de un fenómeno extendido en todos los países del continente que registran población aborigen. En una investigación anterior[11] referida exclusivamente a la educación de indígenas adultos, analizamos 40 programas en 9 países de Indoamérica, y detectamos allí la presencia de 86 instituciones y más de 5.000 agentes. Tal vez resulte interesante destacar que entre aquellas entidades que coordinaban cada experiencia educativa, apenas el 27,5 por ciento era de carácter estatal y el 22,5 por ciento privado sin orientación religiosa, o sea que la mitad de la muestra (el 50 por ciento restante), habla de la presencia con capacidad directiva de las organizaciones identificadas con las diferentes iglesias (15 por ciento) o bien de las de tipo privado pero con orientación religiosa (35 por ciento). Los organismos internacionales no ejercían funciones coordinadoras, pese a su gran injerencia en el plano financiero. Es probable que en nuestro país estas proporciones tiendan a repetirse.

¿Cómo se desempeñan? ¿Cuál es su política frente al in-

dio? ¿Qué impacto tienen sobre la población autóctona? ¿Cuál es su grado de respeto por la autodeterminación de las comunidades nativas? En conjunto, la acción de estos agentes es una incógnita, que hasta ahora no se ha expresado en resultados altamente positivos en cuanto a mejoras en el nivel de vida de las poblaciones indígenas argentinas.

Por otra parte, es evidente que entre los representantes de cada una de estas entidades, prácticamente no existe una relación permanente, estrecha, que les permita compartir experiencias afines, ni una entidad o asociación que las reúna, apoye o planifique tareas en común en base a criterios compartidos y de probada efectividad.

La situación de descoordinación y aislamiento es mayor incluso entre los agentes que trabajan sin respaldo institucional alguno, realidad muy extendida durante la dictadura militar debido a la discriminación ideológica y a la reducción presupuestaria para programas sociales[12].

La existencia de un ente coordinador de las más diversas acciones referidas al ámbito indígena, mejoraría el impacto de cada programa, ahorraría esfuerzos, utilizaría mejor los recursos, unificaría criterios, permitiría aprender de la experiencia indirecta, y lo más importante, echaría las bases para la formulación e implementación de una política de integración igualitaria del indígena a la sociedad nacional[13].

En lo que hace al interés de este artículo, recalcamos la importancia de que una dependencia de dicho ente coordinador se abocara a la difusión y acción cultural sobre los medios de comunicación, y las técnicas de video y cine antropológico como instrumentos de autogestión cultural.

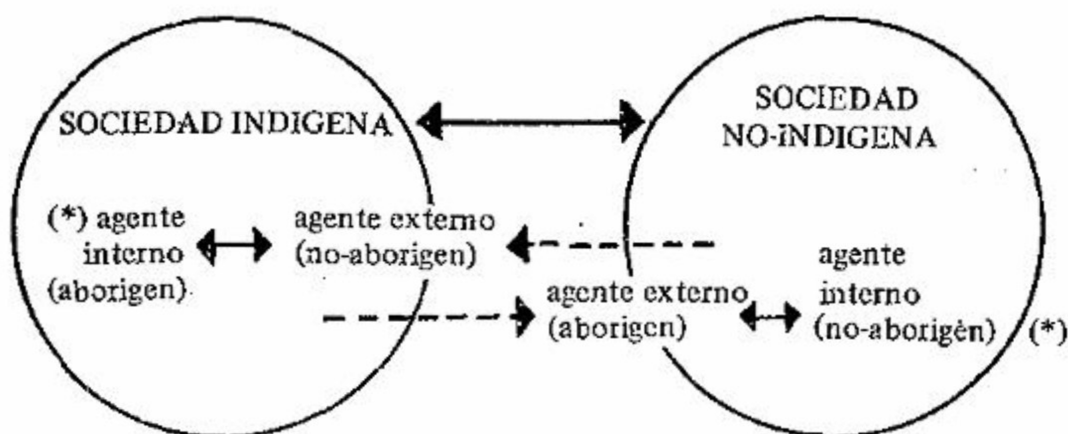
Esto nos permitiría desde una prospectiva optimista de mediano plazo contar con equipos interdisciplinarios de profesionales (antropólogos, educadores, cientistas y trabajadores sociales en general, documentalistas, cineastas, etc.) *capacitados en forma homogénea* en técnicas propiciatorias de procesos autogestionarios y de investigación participativa, y comprometidos con la realidad Argentina y aborigen.

Es obvio que, como en cualquier ámbito laboral, surgirán también aquí elementos desmovilizadores, portadores de ideologías devastadoras de la cosmovisión y la cultura aborígenes, pero elegimos para el escenario de nuestro modelo de autogestión cultural, y para la presentación del *perfil* de nuestro agente externo, esencialmente a los profesionales convencidos,

conscientes, que arriba describimos. Ellos serán nuestros *co-protagonistas, los portadores de un mensaje externo de movilización. A ellos llamaremos aquí agentes externos tipo (los que no viven ni pertenecen a la comunidad).*

El agente externo desarrolla una función de *complementariedad* con el agente-interno (al que ya hemos hecho referencia en el apartado anterior), y vale la pena recalcar la importancia y la necesidad de esta acción complementaria, porque de no existir, los procesos de crecimiento y movilización cultural de las comunidades nativas se verían presos en un círculo vicioso, sin el enriquecimiento de un bagaje de conocimientos diferentes, sin elementos comparativos frente a las manifestaciones ideológicas y culturales propias del representante de la sociedad no-indígena, y por último, sin la necesaria transferencia tecnológica, cuya sola presencia motivará una instancia importante de reflexión, siempre que actúe despojada de imposiciones y falsas actitudes paternalistas. *No se trata de propiciar un proceso aculturativo, se trata de que la comunidad aborigen acepte el préstamo cultural, lo haga suyo en respuesta a sus necesidades y lo transforme en la medida de los fines que persigue.* Cuando se cumplen estas condiciones estamos en presencia de una acción autogestionaria, para cuya concreción se hace necesario, aunque no imprescindible, el cumplimiento de la norma de complementariedad de la que hablamos.

Aquí estamos haciendo referencia a una comunidad aborigen, pero sólo para completar estas ideas, y tal como lo muestra el siguiente gráfico, diremos que un agente-interno indígena se transforma en agente-externo cuando a su vez ingresa a la comunidad no-indígena (en la cual no reside y a la cual no pertenece), y de igual forma cumple un papel de movilizador cultural externo, cuando por ejemplo, asiste a un debate de difusión cultural, a una proyección fílmica (como protagonista o panelista), a una exposición artesanal criolla para exponer y explicar los trabajos producidos en su comunidad, etc. En cada uno de estos ámbitos trasmite las manifestaciones ideológicas y culturales de su propia etnia, como representante de su pueblo y difusor de su cultura. A su vez huelga acotar que aquel que en un contexto indígena jugó el papel de agente externo, aquí se ha transformado en interno: Veamos el gráfico:



(*) En ambos casos (internos o externos), estamos haciendo referencia a agentes emergentes)

Insistimos en la figura del agente externo como un personaje clave, un facilitador, un propiciador del proceso de autogestión indígena, y reiteramos que para garantizar su efectividad, el mismo debería actuar enmarcado en una planificación dirigida y económicamente asegurada desde una instancia gubernamental.

Veamos a continuación cómo se conjugarían las acciones de los agentes internos o comunitarios emergentes y las de los agentes externos (equipo interdisciplinario: documentalistas, antropólogos, educadores, cientistas y trabajadores sociales en general, etc.), en el contexto de la comunidad indígena tipo que hemos descripto, y motivados por el uso de una técnica: la del vido y el cine antropológico.

C. El video y el cine antropológico en manos de agentes externos e internos

El cine documental, y en especial el antropológico, se constituye en un instrumento válido para *descubrir*[14], *registrar y difundir* las más diversas manifestaciones de una cultura viva.

La efectividad que puede alcanzar el desempeño de

cualquiera de estas funciones, dependerá ciertamente de la *expresividad, el dramatismo y la fuerza movilizadora* que logre el lenguaje de las imágenes filmadas, y a su vez estas cualidades han dependido hasta ahora del realizador, de su capacidad profesional y creativa, de su intencionalidad política y de la conducta más o menos etnocéntrica que lo guía cuando su lente se enfrenta a los rasgos de una cultura que no le es propia.

Decimos hasta ahora, porque *en la medida que la figura del "realizador" consiga colectivizarse, y las culturas sometidas (hasta el momento "objetos de filmación") se transformen en sujetos gestores del registro cinematográfico de su propia realidad, es obvio que estaremos frente a parámetros muy diferentes.*

Por otra parte, entre los cientistas sociales mucho se ha hablado sobre el cine como auxiliar de investigación. Desde el ángulo de nuestra temática, acotamos que las técnicas de investigación participativa, aliadas incondicionales de la autogestión cultural, pueden y deben valerse asiduamente del video y el cine antropológico.

La investigación participativa en ciencias sociales (según otros autores y, sobre todo, otros contextos históricos, también llamada investigación-acción e investigación-operativa o movilizadora[15], ha sido capaz de producir un cambio metodológico fundamental: la tradicional relación entre el *sujeto* investigador (función que en nuestro caso podría cumplir el aquí denominado "agente externo"), y el *objeto* investigado ("agente - interno"), se modifica al punto de que ambos se constituyen en *actores mancomunados que investigan su propia realidad*, con el objetivo explícito de transformarla y, con ello, de modificar el rumbo de su propio destino histórico.

En este contexto, el video y el cine antropológico se constituyen en elementos movilizadores de la investigación participativa auxiliar de la autogestión cultural[16] que, como dijimos, es la herramienta de injerencia y a su vez de aprendizaje en el ejercicio de la autodeterminación y de los quehaceres concretos de la cultura, en una comunidad tipo como la que hemos descripto.

Veamos ahora cómo podría desarrollarse una acción integradora de los conceptos hasta aquí vertidos, en la actuación conjunta de agentes externos e internos (de ahora en más A–E y A–I), y los resultados que tal acción podría producir.

El bosquejo de un modelo:

Un equipo interdisciplinario (no más de 6 miembros) arriba a la comunidad tipo, previamente orientados y capacitados en la misión que pretenden desarrollar. Prevén alojarse allí dos o tres meses (de todas formas, esto es imprevisible pues como ya dijimos, el tiempo adquiere otras dimensiones en el mundo indígena.) Con anterioridad al viaje han tomado contacto con algunos líderes naturales (A–I emergentes), consultándoles si la visita resulta procedente, sobre todo considerando factores climáticos y aquellos propios del proceso productivo (período posterior a la cosecha, esquila, tala, etc.). La comunidad, por lo tanto, está en conocimiento del arribo de los visitantes, y en líneas generales, de sus objetivos.

Los A–E viajaron provistos de una unidad móvil de video (1 cámara, 1 casetera y 1 sistema de visión), y un generador (en el caso en que la comunidad no disponga de fuente de energía eléctrica propia).

Respetando las normas de organización y estratificación interna, el equipo, acompañado de uno o dos A–I de la reserva o agrupación, efectuarán visitas domiciliarias a todas y cada una de las familias campesinas aborígenes que la integran.

En cada visita se presentarán y pondrán en conocimiento de los comuneros el objetivo y la metodología propia de la misión que los guía. Se propondrá una discusión colectiva sobre la necesidad de la misma, eligiendo para tal efecto entre todos un lugar y una fecha de reunión más o menos inmediatos Los A–I trabajarán para garantizar la asistencia al encuentro.

El día de la reunión serán los propios aborígenes quienes discutirán, seguramente en su lengua, en presencia de los A–E (y en algún momento al margen de ellos si es que fuera necesario), el sentido de la propuesta formulada.

La comunidad requerirá del equipo externo toda la información que necesita para tomar decisiones. Los A–E comenzarán a desempeñarse como facilitadores, propiciadores y transmisores de ciertos conocimientos técnicos, sólo aquellos que sean requeridos por la comunidad reunida.

Seguramente los líderes emergentes (A–I), por mandato implícito de esta virtual asamblea, comenzarán a definir una relación de mayor acercamiento con los A–E.

El intercambio de información y opiniones entre los comu-





El Tinku,
de Peter Parodi (1983). Foto Tito La Penna



*Ni tan blancos
ni tan indios,*
de Tristán Bauer
y Silvia Chanvillard
(1983-84)

neros y los A–E, mediada por la presencia activa de los A–I, irá creciendo y flexibilizándose hasta el momento en que al cabo de una o dos reuniones abiertas, los aborígenes decidan acerca de su verdadero interés por desarrollar, por un lado un trabajo en conjunto que incorpore el asesoramiento de los A–E, sin temores de que los intereses comunitarios puedan resultar traicionados, y por otro, una labor que beneficie a los pobladores aborígenes directamente.

El beneficio de la experiencia que los A–E les proponen seguramente será discutido por la comunidad en su conjunto, en base a criterios de tipo *económicos* (costos y beneficios), *político-organizacionales* (posibilidades de fortalecer su propia organización y lograr, como dijimos, que los criterios que preponderen sean los de la mayoría de los comuneros), *culturales y educativos* (si es que les permitirá aprender y enriquecerse internamente y a su vez aportar conocimientos sobre su propia comunidad al resto de la sociedad), etc.

Es posible que el balance final se sintetice en una decisión negativa por parte de los aborígenes, acerca de la concreción de la experiencia propuesta por los A–E, en cuyo caso éstos se retirarán de la comunidad respetando la decisión de sus habitantes. En el caso contrario, se dará por inaugurada la experiencia, se analizarán los detalles de las etapas de iniciación, y entre todos discutirán la metodología a llevar a cabo.

Es importante aclarar que tanto en una como en otra situación, el resultado habla de una toma de posiciones, se trata de un *producto momentáneo* frente a un *proceso autogestionario* (idea de diferentes instancias dentro de un determinado proceso).

Volviendo a la secuencia proyectada, y en caso de que la realización de la experiencia cuente con la aprobación mayoritaria, la comunidad designará a sus representantes (A–I), para llevar adelante determinadas tareas prácticas de organización, y aquellos que demuestren mayor interés por enrolarse en una capacitación técnica específica serán designados para acompañar a los A–E en sus tareas de organización y disposición de los instrumentos y el material cinematográfico.

La comunidad indígena en su conjunto decidirá por tanto qué problemática específica es la que le interesa registrar y difundir desde su reserva o agrupación, y seguramente solicitará a los A–E la mayor información posible sobre otras experiencias similares. Esta resultará una instancia aprovechable

para profundizar y sistematizar el conocimiento que la comunidad posee sobre sí misma (inicio de una investigación participativa). A su vez, esta será la oportunidad de planificar una próxima reunión a fin de proyectar frente al conjunto de las familias reunidas aquellas películas que tengan mayor relación con la realidad que vive la comunidad tipo.

Los A–E y aquellos A–I que expresaron su interés de aprender y colaborar en ciertos aspectos técnicos, ayudarán a preparar artesanalmente, en el sitio de los caseríos que resulte más conveniente, la sala o patio de proyección.(Pensamos en documentales de 16 mm. adaptados al video, ya que consideramos que en esa técnica existe una abundante filmografía y de excelente calidad en base a la problemática que aquí se propone.[17] Eventualmente y en caso de que la unidad móvil cuente con un proyector de 16 mm., podría evitarse el paso a video, con la ventaja que otorga la proyección en pantalla grande frente a grupos numerosos. En todo caso, lo óptimo resultaría combinar las dos técnicas de proyección.

Los temas de las películas deberán ser suficientemente amplios como para que, utilizando técnicas de dinámica grupal, adaptadas al contexto, se logre comparar circunstancias de vida cotidiana de la comunidad con la realidad que surja de los documentales en cuestión. Esta comparación se apoyará tanto en descripciones de agrupaciones o reservas de la misma zona o grupo étnico, como en otras distantes y diferentes de nuestro territorio, y también de otros países, ya se trate de experiencias en áreas urbanas o rurales, indígenas o no-indígenas. La selección y localización de este material cinematográfico se llevará a cabo con el apoyo y el asesoramiento del equipo central del ente coordinador nacional. Los temas filmados deberán ir aproximándose paulatinamente a la realidad de la comunidad y en lo posible deberán llegar a mostrar el desarrollo de otros procesos autogestionarios, en especial en áreas indígenas: los logros, los inconvenientes, las contradicciones de tiempo y espacio, los factores desmovilizadores, en fin, aquellos momentos de un proceso que hayan podido ser registrados por diferentes realizadores, y que merezcan ser analizados y discutidos en un debate de espectadores afines.

La función de los A-E se limitará en estos momentos a explicar en forma didáctica y lo más sencilla posible los procedimientos técnicos que permiten filmar un documental como los que en esa ocasión se proyectan. En lo posible estas expli-

caciones irán acompañadas de una demostración práctica, utilizando algunos de los aparatos de la unidad móvil.

Luego de varias noches de proyección y debate, y a medida que los A-E se vayan incorporando a la vida de la comunidad, colaborando durante el día en las faenas del campo, aprendiendo de los pastores, labradores, hacheros o artesanos, técnicas autóctonas de trabajo manual, irán compartiendo con los comuneros ciertos temas de una cultura viva que pretenden descubrir y registrar en conjunto, para luego difundir frente a otros grupos sociales.

Pronto llegará entonces el momento de filmar, y dependerá lógicamente del tipo de relaciones establecidas entre los A-E y los pobladores, la flexibilidad de unos y de otros, y el acercamiento de aquellos A-I más comprometidos con el trabajo a llevar a cabo, que la filmación cuente con una mayor o menor participación aborigen. (También dependerá de la experiencia del camarógrafo,[18] de su capacidad de transmitir una determinada técnica, de la complejidad del registro propuesto, y de otras tantas variables, la posibilidad de que los campesinos puedan filmar su propia realidad, expresando sus propios criterios estéticos y de priorización temática.[19]

Por razones de costo y velocidad de producción no hay duda que es más conveniente trabajar con la técnica del video. (Sólo en material virgen y proceso de laboratorio, un film de 30 minutos, en 16 mm tiene un costo de u$s 3.000 aproximadamente. Un cassette de video de la misma duración cuesta alrededor de u$s 30). En cuanto al tiempo, una unidad movil de video puede en un plazo de 15 días aproximadamente entregar un producto terminado y difícilmente sería posible hacerlo en 16 mm, ni aún multiplicando por diez este plazo. (Obviamente estamos pensando en viajes intercalados de control, discusión con los comuneros, introducción de modificaciones en el montaje, etc.).

Por otra parte, las imágenes del monitor simultáneo y la capacidad de re-grabar que ofrece la técnica del video nos sugiere una mayor capacidad didáctica para el tipo de trabajo que aquí se propone.

La elección del tema, sus secuencias, la forma de expresarlo y registrarlo, e incluso el montaje mediante la explicación del trabajo frente a la editora, se transformarán en instancias de labor permanentemente compartidas con la mayoría de los comuneros indígenas, y con la presencia cada vez más protagó-

nica de los A-I involucrados directamente en los aspectos técnicos.

Una vez terminado el film, nuevamente la comunidad entera reunida opinará sobre su realizacón: la autenticidad del planteo y su capacidad de reflejar la realidad. Asimismo evaluará la labor realizada, los logros y fracasos, el aprendizaje, la relación nacida entre los A-E y todos los integrantes de la comunidad, en síntesis: la respuesta que cada uno consiguió otorgar a las necesidades de un trabajo colectivo de esta naturaleza.

Estas discusiones, a su vez, serán filmadas y agregadas al documental, a fin de que, como instrumento de difusión, la película refleje fielmente lo que sus hacedores opinan de sí mismos y de lo que han sido capaces de producir.

Los A-E se retirarán de la comunidad discutiendo los posibles niveles de continuidad en el trabajo emprendido, los cuales dependerán de la dinámica que hayan alcanzado las relaciones establecidas entre los A-E, los A-I, y los otros miembros de la reserva o agrupación. A su vez, la comunidad elegirá a sus representantes para que acompañen la proyección de la película en otros parajes indígenas o en salas de la Capital y el interior del país.

Culminamos así la descripción del modelo, y con ello ponemos fin a nuestro aporte. Para terminar, sólo queremos expresar que en nuestra opinión, una sociedad de esta forma motivada e incentivada hacia la autogestión, la participación y el juego de opiniones, es una sociedad de hecho involucrada en un proceso de movilización cultural. Sólo en un terreno de estas características puede comenzar a germinar la lenta, esperanzada estrategia de un equiparamiento cultural, sin imposiciones sociales ni desvalorizaciones étnicas.

Buenos Aires, febrero de 1984

NOTAS

(1) Resoluciones del Primer Congreso Indio Argentino. Bs. As. 12/15 de septiembre, 1983; POR LA LIBERACION DEL INDIGENA. DOCUMENTOS Y TESTIMONIOS, Prólogo y Notas de Adolfo Colombres, Ediciones del Sol, Bs. As., 1975; HACIA LA AUTOGESTION INDIGENA. DOCUMENTOS, Compilación y Prólogo de A. Colombres, Quito, 1977, etc.

(2) Nos basamos en nuestra propia experiencia de participación en procesos de autogestión indígena (ver Bibliografía), y en excelentes experiencias de creación y difusión cinematográfica, desarrolladas por grupos de video y cine, dentro y fuera del país, como Testimonio, en Argentina; Ictus, en Chile; Centro de Capacitación Campesina, en el Perú. En un plano de menor intencionalidad participativa se cuentan las experiencias pioneras de Edgar Morin y Jean Rouch en Francia, con *Chronique d'un été.*

(3) Fernando Birri filmó en 1956/58 *Tire Die*, mientras que Jorge Prelorán, si bien también comienza a filmar en 1956 *(A las tres)*, puede decirse que su obra cinematográfica adquiere el carácter de documental antropológico recién a partir de 1966 con *Pumamarca Trapiches caseros, Feria de Simoca, Las Rondas de Valle Fértil, etc.*, época en que a su vez surgían realizadores como Oscar Kantor (*Los Junqueros, Tierra Seca)*, Raymundo Gleyzer (*Ceramiqueros detrás de la sierra),* o Nemesio Juárez *(Muerte y Pueblo).*

(4) Excede a nuestros objetivos analizar cada uno de estos conceptos. El lector interesado puede referirse a: CORNELIO, Lucio: *Introducción a la Autogestión*, Colección Autogestión, El Cid-Editor, Número 1, Buenos Aires, 1978.

(5) La Asociación Indígena de la República Argentina (A.I.R.A.) cuenta con representación en el Consejo Mundial de Pueblos Indígenas (World Council of Indigenous Peoples), con sede en Canadá y subsedes en Europa, Oceanía, Centroamérica y Sudamérica.

(6) Ver HERNANDEZ, Isabel: *Discriminación étnica en el extremo sur de América Latina;* CLACSO, Bs. As., diciembre de 1978.

(7) Ver HERNANDEZ, Isabel: *La identidad étnica en contextos socio-políticos de represión y autoritarismo, APORTES — C.E.A.A.L.*, Santiago de Chile, 1984

(8) Ver HERNANDEZ, Isabel: "Los indios y la Antropología en la Argentina", en JUNQUEIRA, C., y CARVALHO, E.: *Los indios y la Antropología en América del Sur*, Edit. Búsqueda, Bs. As., abril de 1984. También HERNANDEZ, Isabel: "Conciencia étnica y educación indígena" en *Teoría y Práctica de la Educación Popular*, IDRC, Ottawa, Canadá, agosto de 1983.

(9) Ver HERNANDEZ, I.: *"Los indios y la Antropología en.."*, op.cit.:*Expoliación económica y prejuicio*, pág. 17 y ss.

(10) COLOMBRES, Adolfo: *LA HORA DEL 'BARBARO'. Bases para una antropología social de apoyo*, Premia Editora; México, 1982,

(11) HERNANDEZ, Isabel: *Conciencia étnica y Educación de Adultos Indígenas en América Latina*, Informe Final IDRC, Ottawa, Canada,

(12) Estos agentes merecerían un reconocimiento especial por su labor durante todos estos años. Necesitan superar todos los inconvenientes del medio, buscar los recursos necesarios en fuentes diversas (generalmente externas), anteponerse a la competencia de la burocracia oficial, privada o eclesiástica y a las discrepancias políticas de sus opositores y de muchos colegas, y pese a todas estas circunstancias poco propiciadoras, continúan desarrollando una tarea creativa y de compromiso con la liberación del indígena y el enriquecimiento cultural de nuestra sociedad.

(13) Hace años que venimos perfilando esta idea, hasta darle forma y publicarla al comienzo del actual período de gobierno democrático ("Carta abierta a la Argentina No-indígena, CLARIN, 5-1-1984). Pensamos en la creación de un *Instituto de Cultura Popular y Aborigen*, entidad que con nombre y función similares existe prácticamente en todos los países de Indoamérica. Proponíamos y seguiremos proponiendo para dicho Instituto, por un lado que opere con subsidios del Estado y por otro que tenga capacidad ejecutiva autónoma. Sus funciones básicas serían las de *investigar, coordinar y difundir* la presencia de la cultura indígena en la cultura del pueblo argentino, y viceversa. Las condiciones parecieran estar dadas para la creación del Instituto: su orientación, el enmarque teórico-metodológico, los recursos humanos, la conciencia de su necesidad, los gérmenes de organización en áreas indígenas y no-indígenas, están indicando la clave de cierta madurez y factibilidad. Lo que aún no pareciera corresponder a esta realidad a pesar de las gestiones, es la toma de decisión a nivel gubernamental (Ministerios, Subsecretarías, Secretarías de Cultura, Direcciones del Aborigen, etc., tanto a nivel nacional como provincial). A su vez, para cumplir eficazmente el papel de coordinadora, promotora y dinamizadora de la cultura autóctona en el seno de la sociedad argentina, esta entidad debería contar con un cuerpo consultivo donde encuentren eco, voz, y voto, los aborígenes agrupados a través de organizaciones de base, verdaderamente representativas, así como también los representantes de los más diversos sectores de la sociedad nacional asociados en instancias organizativas de la más diversa índole, que trabajen por, para o con el indígena.

(14) *Descubrir* en el sentido de localizar y recortar imágenes dentro de la compleja dinámica de un tiempo y un espacio dados.

(15) Ver VIO GROSSI, F.; GIANOTTEN, V.; DE VIT, T; etc: *Investigación participativa y praxis rural*. Mosca Azul Editores, Lima, 1981. GAJARDO, Marcela: "Evolución, situación actual y perspectivas de las estrategias de la Investigación participativa en América Latina", en *Teoría y Práctica de la Educación Popular*, IDRC, Ottawa, Canadá, Agosto de 1983.

(16) Un ejemplo singular lo constituye el material fílmico del Centro de Capacitación Campesina de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (Perú), producido en el marco de un paciente trabajo de investigación participativa y autogestión cultural (1980 hasta el presente. Ver VIO GROSSI, F.; GIANOTTEN, V., etc., op. cit.).

(17) Ver, por ejemplo, catálogo del Fondo Nacional de las Artes.

(18) Se calcula que un camarógrafo necesita por lo menos dos años de experiencia para afrontar una línea de trabajo como la que aquí se propone. Obviamente no se plantea que un campesino pueda hacerlo en dos meses ni mucho menos. Lo importante es que consiga ir apropiándose de una tecnología, comprendiendo su racionalidad y perdiéndole el miedo a su acceso.

(19) En Chile, por ejemplo, en el verano de 1982 un equipo del Grupo de Investigaciones Agrarias (GIA) inició a un grupo de mapuches de Cautín, en una experiencia basada en el uso de cámaras fotográficas. El primer resultado fue un audiovisual plenamente realizado y compaginado por los aborígenes, donde el tema principal que abarca cerca del 80 por ciento de las imágenes es la tierra (los potreros y las parcelas sembradas), y ya sobre el final surgen dos o tres tomas que incorporan a los pobladores nativos, junto a sus viviendas o dedicados a sus faenas agrícolas. Es evidente que para estos mapuches (mapu: tierra; che: gente), el núcleo de su cosmovisión (la tierra) imperó por sobre cualquier otra posible organización temática.

BIBLIOGRAFIA

ALAS, H. y CABRERA, S.: *Autoeducación Comunitaria de Adultos.* Edic. Búsqueda, Buenos Aires, 1976.

BONFIL BATALLA, Guillermo: *Utopía y Revolución. El pensamiento político contemporáneo de los indios en A. Latina,* Edic. Nueva Imagen, México, 1981.

CENTRO DE SERVICIOS DE PEDAGOGIA AUDIOVISUAL PARA LA CAPACITACION (CESPAC): *Video Educativo Rural (VER),* Ns. 1 al 8 (Sep. 1980, Junio, 1982), Lima, Perú.

CESPAC: *Curso Audiovisual. Guía del Participante,* Bloques I, II, III, IV, Lima, Perú, 1980/82.

COLOMBRES, Adolfo: *La hora del "bárbaro". Bases para una antropología social de apoyo,* Premia Editora, México, 1982.

COLOMBRES, Adolfo: *Manual del Promotor Cultural* (III Tomos), Ediciones del Centro Cultural Mazahua, México, 1980/81.

CORNELIO, Lucio: *Introducción a la autogestión,* El Cid Editor, Buenos Aires, 1978.

GOLDMANN, Lucien: "Cinema and Sociology", en *Anthropology-reality-cinema,* Edited by Mick Eaton, London, 1979.

HERNANDEZ, I., JUNQUEIRA, C., BONFIL BATALLA, G. y otros: *Los indios y la Antropología en América Latina,* Edic. Búsqueda, Buenos Aires, 1984.

HERNANDEZ, I.: *Educaçao e Sociedade Indigena,* Edit. Cortez, Sao Paulo, 1980.

HERNANDEZ, I.: "Conciencia étnica y educación indígena", en *Teoría y Práctica de la Educación Popular,* IDRC - Canadá, 1983.

HERNANDEZ, I.: *A Educaçao como prática social: relato de uma experiencia*, en Cuaderno da OUC-3; Sao Paulo, 1980.

MAHIEU, Agustín: *Breve historia del cine nacional,* Alzamos

MINISTERIO DE EDUCACION - INSTITUTO NACIONAL DE TELE-EDUCACION: *Producción Tele-educativa,* Lima, Perú, 1983.



Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas

CARMEN GUARINI

1. Preliminares

Se puede decir que el uso del cine como una técnica para la recolección de datos es casi tan antiguo como su existencia misma, en especial si tenemos en cuenta que ya en sus primeras imágenes son el hombre y su contexto quienes captan su atención, convirtiéndose así en el lenguaje que, con mejor economía de medios, permite restituir las distintas formas de interacción humana.

El aprovechamiento de las cualidades descriptivas del cine por parte de las ciencias antropológicas dio origen a numerosos films documentales-etnográficos, cuya principal función fue (y para muchos aún sigue siendo) la de conservar un registro de usos y costumbres de pueblos en vías de cambio y/o desaparición. En efecto, el llamado cine antropológico se ha caracterizado desde sus comienzos por su carácter eminentemente etnográfico, esto es, por la realización de películas que mostraban las conductas de grupos humanos pertenecientes a una cultura distinta de la del realizador. Ya sea como resumen incompleto de sistemas de vida diferentes, ya sea como documento que ilustraba una investigación, su rasgo más distintivo fue siempre la descripción de elementos culturales que debían servir, de un modo u otro, a la información y a la comprensión de códigos no compartidos. El objetivo implícito era preservar del paso del tiempo un documento sobre los caracteres "originales" de las cada vez más homogeneizadas culturas del hombre.

Sin polemizar por el momento sobre la pertinencia o validez actual de este supuesto, debemos subrayar que en estos últimos veinte años el desarrollo de las técnicas de registro cinema-

tográfico favoreció la aparición de nuevas tendencias dentro de este tipo de cine. En el campo antropológico, esto promovió además la introducción del registro fílmico allí donde el investigador llegara. Se producen de este modo modificaciones de inserción y de contacto con el "objeto-sujeto" de estudio, que llevarán a una reflexión profunda sobre los distintos aspectos de la relación entre las personas filmadas y el investigador-cineasta.

De ello surgirá un tipo de cine que, apoyándose en la descripción, se internará por los caminos de una verdadera exploración a través de la imagen, de la realidad de los hombres que observa. Se descubre la posibilidad de analizar visualmente ciertos procesos, gestos, palabras, junto a quienes los ejecutan. Es el comienzo de un auténtico diálogo entre personas filmadas y realizadores. El film se revela como un canal concreto de comunicación entre dos mundos, el del observador y el del observado.

2. Haciendo historia

En 1872, cuando E. Muybridge realizó en San Francisco por medio de 30 aparatos fotográficos las primeras cronofotografías, estableció uno de los fundamentos básicos del cine: la descomposición del movimiento. En un comienzo, sus experiencias fueron realizadas con animales, pero inmediatamente su interés se desplazó hacia el estudio de las características cinéticas del hombre.

En 1888, J.E. Marey encerró los 30 aparatos en su fusil cronofotográfico, empleando la película inventada por Edison. En 1895, F. Régnault, un joven antropólogo francés, decide usar este método para hacer un estudio comparado del comportamiento humano.

En 1895 vemos también los primeros gestos y actitudes cotidianos de hombres y mujeres captados por la cámara fabricada por los Lumiére.[1] Podríamos decir que es en este momento cuando surge casi "naturalmente" la función de la imagen animada como reveladora del mundo inmediato y cotidiano, inaugurándose así el uso del cine para el registro visual (más tarde audiovisual) de las costumbres y modos de vida de los grupos humanos y cuando, en consecuencia, se pone de manifiesto su valor potencial como fuente de datos.

Exploradores primero, y científicos después, se dedicarán en las décadas que siguen a "conservar", mediante el uso del cine, fragmentos de la vida de los pueblos "primitivos" que visitaban por razones comerciales en un caso, y de estudio en el otro, sin descontar que en más de una ocasión ambos objetivos iban juntos.[2]

Sin embargo, a pesar de estas tempranas (y para la época riesgosas) experiencias documentales, el cine continuará siendo objetado por la disciplina antropológica como instrumento de observación de la realidad. A casi 100 años de la aparición del primer film considerado etnográfico,[3] son muchos lo que siguen cuestionando su lugar dentro de la investigación social.

Es posible que la obligada subordinación, sobre todo en los primeros años, a las técnicas y metodología propias del cine argumental o de ficción, en tanto implicó el recurso a las categorías estéticas del mismo, haya sido uno de los factores que (salvo en raras excepciones) fue frenando el desarrollo de un lenguaje propio.

3. La verdad del cine documental

Gran parte de la existencia y aceptación del cine se asienta sobre el criterio de "credibilidad". Este carácter de "creíble" o "verdadero", heredado de la fotografía, le confiere un poder ausente en otros lenguajes, como por ejemplo en la pintura o en la literatura.

La cámara cinematográfica tiene la capacidad de situarnos frente al mundo "tal como es". Esta condición de realidad del cine, especialmente el documental, tiene su base en la creencia generalizada de que la visión directa de las cosas nos permite captarlas "realmente", cuando lo cierto es que la visión humana no es una mera función orgánica; es erróneo suponer que somos receptores pasivos de imágenes. La percepción visual es un proceso complejo que resulta de un compromiso que se establece entre los conocimientos que hemos adquirido con anterioridad y el objeto tal como se presenta. Ella es selectiva, incompleta y a menudo errónea; es fácilmente comprobable que las captaciones visuales de dos individuos difieren muchas veces, aunque ambos miren los mismos objetos en idénticas condiciones de observación.

Como consecuencia de esto podemos decir que un f"

un producto cultural, ya que nos muestra siempre una realidad previamente seleccionada y fragmentada. Esta selectividad es producto de un "montaje" anterior a todo registro, que comprende además no sólo el lugar de la cámara frente a la situación que se desea registrar, sino también el momento en que ésta será accionada y su duración.

Se puede decir que todas y cada una de estas etapas están gobernadas por una lectura socio-cultural de la realidad, por cuanto conscientemente o no, siempre observamos y decidimos en función de nuestras categorías de pensamiento y de nuestros valores. De este modo, nuestras acciones resultan la síntesis de un conjunto de factores personales y culturales, productos ambos de una realidad histórico-social determinada. En consecuencia, podemos decir que la imagen se convierte, por el rechazo de otras imágenes posibles pero no filmadas, en el reflejo de un pensamiento histórico y social.

Desde el punto de vista estrictamente material, la evolución de las técnicas de filmación ayudó a afianzar el carácter "verdadero" de la imagen. Los diversos progresos en las formas de registro fueron desplazando la presentación fragmentada en el tiempo y en el espacio de las actividades observadas, posibilitando su registro directo y continuo e incorporando simultáneamente los sonidos propios de las situaciones filmadas.[4]

En la investigación antropológica, todos estos cambios facilitarían al antropólogo los medios para ser, en muchas ocasiones, su propio técnico; esta posibilidad trajo como consecuencia un importante cambio en la manera de observar y captar el "dato" etnográfico.

No hay que olvidar que para el antropólogo el sujeto de estudio era su objeto, un ser pasivo cuya fundamental cualidad consistía en mostrarse "tal cual era", sin tener en cuenta que esa condición era ya, desde luego, el producto de un "encuentro". Sin embargo se trabajaba pensando que, cuanto más "invisible" se hiciera la presencia del investigador, más "naturales" serían los comportamientos, y en consecuencia más "reales" los datos obtenidos.

Esta postura basada en el carácter etnocéntrico que marcó desde sus orígenes a la antropología se constituyó en uno de los principios metodológicos que rigieron el trabajo cinematográfico. El resultado fue suponer que se estaba viendo desfilar en la pantalla a culturas que habían permanecido vírgenes al impacto de Occidente. Aunque parezca obvio, se pasaba por

alto el hecho de que un film antropológico no podía ser un simple documento sobre una sociedad, sencillamente porque ya era el relato del contacto entre un cineasta y una sociedad.

Desde el momento en que la cámara cinematográfica se interpuso entre el investigador y el investigado, la ilusión de que nada ocurría se quebró. Las relaciones se pusieron en evidencia: el observado sabía que estaba siendo mirado y el observador, que no podía camuflar su rol. El sujeto de estudio puede entonces (y por primera vez "concretamente") dejar de ser el objeto, para pasar a ser parte activa en el registro de situaciones que le pertenecen.

El observador-cineasta[5] es puesto ante el hecho de que las personas y los procesos que filma constituyen "puestas en escena" que cada grupo ofrece, y sobre las cuales esos mismos grupos ejercen un control que varía en relación a la presencia del tipo de observador y a su grado de inserción en dicha realidad.

Todos los procesos se presentan al observador con una estructura propia en la que coexisten características muy evidentes junto a otras que no son tan directamente aprehensibles. Por este hecho, el cine se convierte en un instrumento de investigación por medio del cual se pueden profundizar (a la vez que mostrar y expresar) los aspectos menos manifiestos de las conductas humanas. Estas consideraciones referidas a la importancia del uso de la imagen como vía de análisis de la realidad, interesan en tanto que su desconocimiento o negación puede llevar a explicar muchas veces el por qué del fracaso en el registro fílmico de procesos que desconocemos o que nos son a primera vista extraños.

4. La cámara que contacta

Es importante destacar que el hallazgo metodológico de la cámara cinematográfica como elemento de contacto y de comunicación entre dos culturas o grupos humanos tiene, pese a su escasa instrumentación, una gran antigüedad, y aunque resulte paradójico, no fue producto de la labor científica de ningún antropólogo.

En 1920 Robert Flaherty, geólogo de formación, realizando sus investigaciones en el Gran Norte canadiense, entra en contacto y decide filmar la vida de una familia esquimal. De

manera intuitiva y casual, da nacimiento en este acto a lo que Luc de Heusch llamó acertadamente "la cámara participante".

Considerado por Jean Rouch como uno de los geniales precursores del cine antropológico actual, Flaherty revoluciona en su momento este cine y se anticipa a gran parte de los postulados hoy planteados. Instala un laboratorio de revelado en la Bahía de Hudson, y allí proyecta sus imágenes a su primer espectador: Nanook, inventando de este modo sin saberlo la "observación participante", sistematizada tiempo después por antropólogos y sociólogos. Nanook, el personaje, participa en la creación de la película, elaborando y reflexionando constantemente nuevas escenas de caza para que Flaherty pudiera filmar.

Sin embargo, este gran paso dado hacia la elaboración conjunta de un film antropológico no se continúa; creemos que razones tanto económicas como ideológicas concurrieron para que así fuera. Entonces el cine antropológico seguirá siendo en gran medida o bien un producto para el gran público con temas convencionales (presentación "in vitro" de otras culturas), o bien la suma de registros fílmicos hechos en campo y desde la visión del investigador, relegados al análisis y los estantes de los especialistas. Es recién después de la Segunda Guerra Mundial cuando comenzarán a variar sus tradicionales características. Aunando enfoques ideológicos y técnicos, la cámara que observa se va convirtiendo paulatinamente en lo que J. Rouch denominó "cámara de contacto", es decir, una cámara que, lejos de disimularse, está allí para provocar y estimular la realidad.

Es precisamente él uno de los primeros que seguirá y promoverá las enseñanzas de Flaherty; uno de los primeros que pondrá en práctica y sistematizará una nueva relación entre los hombres y la cámara.

5. Conclusiones

Creemos que el film antropológico tiene actualmente su mejor posibilidad para dejar de ser una *documentación* acerca de una realidad, y pasar a ser el *testimonio* de un proceso de interacción entre observador y observado, pemitiendo profundizar no sólo al hombre en su contexto y en su vida de relación, sino también dar cuenta de todo el proceso de elabora-

ción de dicho encuentro.

Distintos elementos pondrán tácitamente en evidencia el éxito o el fracaso de este proceso de comunicación entre los hombres. La distancia de la cámara respecto de las personas filmadas deviene así uno de los más claros indicios del tipo de relación establecida. Por otro lado, por la cooperación estrecha que resulte de la especificación de los objetivos propios del investigador-cineasta, y de la delimitación de los objetivos comunes con las personas filmadas, el film estará cada vez más cerca de ser la expresión de la realidad observada.

Es por eso que la visión *con* las personas filmadas de lo realizado permitirá discutir, corregir y ampliar las situaciones registradas, participando directamente éstos de la elaboración de nuevas estrategias de aprehensión de los hechos. La película se transforma así en el resultado de una verdadera exploración de otras realidades posibles y nos aproxima, por lo menos en parte, a la cosmovisión propia de los filmados. Desarrollamos así una participación no sólo en la realidad del sujeto fílmico, sino también del sujeto fílmico en la realidad del film.

Algo más todavía. La tendencia clásica del hombre a explorar y conocer lo diferente (en lo que a mi juicio subyace el objetivo final de entender cuánto es lo que tienen de común los hombres entre sí) es hoy también una posibilidad cercana en el espacio.

Todo lo manifestado en los puntos precedentes, válido para grupos culturales alejados material, simbólica y cognitivamente de nosotros, también lo es para los distintos grupos cuyas costumbres, creencias, relaciones y conflictos nos resultan en apariencia extraños dentro de nuestra propia cultura. Aquí también el cine puede llegar a ser una manera de acercarnos para mejor entendernos y relacionarnos.

Por último, creemos que desarrollar esta tendencia, cada vez más manifiesta, de un cine antropológico participativo, se convierte en una respuesta alternativa a la necesidad lógica de que los productos intelectuales sean algo más que la "apropiación" por parte de los investigadores de las experiencias de vida de los grupos estudiados.

Buenos Aires, mayo de 1984

NOTAS

(1) Algunos de sus primeros títulos son : *"L'arrivée du train en gare de la Ciotat"; "Le goûter du bébé"; "La sortie des usines Lumière".*

(2) Haddon, A. (1898) primeras tomas en terreno en el Estrecho de Tones; Spencer, B. (1901) en Australia; Pöch, R. (1904/1907/1909) en nueva Guinea, Cabo Nelson y Africa del Sud respectivamente; Wright, B. (1935) "Songs of Ceylan", hecho a pedido de la Tea Marketing Board.

(3) En 1895 Felix Louis Régnault filma en la Exposición Etnográfica de Africa Occidental hecha en París una mujer uoalof fabricando cerámica .

(4) Poco a poco se fueron dando las posibilidades de un registro cinematográfico que captaba cada vez con mayor fidelidad la realidad. Las cámaras con motor eléctrico, los magazines de gran capacidad en cámaras portátiles de 16mm, la aparición y amplia difusión del formato Super 8mm y más tarde el video, fueron configurando un cine cuyo lenguaje documental se fue pautando en concordancia con sus posibilidades técnicas, dando origen a las diversas modalidades del cine-directo (cinéma-vérité; candid-cinema; free-cinema). El sonido sincrónico, por su parte, permitió registrar la palabra al mismo tiempo que la acción. El video aportó una autonomía de registro casi perfecta, a lo que se agrega su contribución a la economía en el almacenaje de los datos.

(5) Término que utilizamos para designar a los investigadores sociales que emplean la imagen como vía de observación y análisis del comportamiento humano y las relaciones sociales, siendo ellos mismos los propios realizadores. Por extensión, puede aplicarse a aquellos cineastas que sin ser investigadores sociales deben seguir, al filmar a los grupos humanos en acción, el camino de la observación previa a cualquier registro, más allá de que éste pueda ser utilizado posteriormente para su análisis o no.

BIBLIOGRAFIA

FRANCE, Claudine de: *Cinéma et Anthropologie*. París, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
ROUCH, Jean. Le film ethnographique, in Jean Poirier, *Ethnologie générale,* París, Gallimard, 1968.



El cine y la investigación en ciencias sociales

ARTURO FERNANDEZ

I. INTRODUCCION

El objeto del presente ensayo es explorar las perspectivas que ofrece la utilización del cine como fuente de información en la investigación social. Entendemos por "investigación" la búsqueda de nuevos conocimientos científicos a través de la tarea que desarrollan los diversos tipos de cientistas sociales, los docentes y los propios alumnos de disciplinas como la economía, la sociología, la ciencia política, la antropología, etc. Como veremos más adelante, la inmensa mayoría de los trabajos sobre métodos y técnicas de las ciencias sociales ignora la posibilidad de utilizar el cine como simple técnica de encuesta de la realidad social. Por otra parte, existe una importante bibliografía sobre sociología del arte que, explícita o implícitamente, analiza la significación social de la producción cinematográfica, entre otras creaciones artísticas.

En una época en la que los medios de comunicación audiovisuales tienden a jugar un rol social cada vez más significativo, nos parece interesante interrogarnos sobre la utilización del cine en las ciencias sociales, sus potencialidades y sus limitaciones. Cabe subrayar que nuestras reflexiones se limitarán voluntariamente al llamado "séptimo arte", pero pueden ser tomadas como "pistas" provisorias para una comprensión inicial del complejo tema que titularíamos "las relaciones entre la ciencia y el arte". La posibilidad de que dicho tema sea abarcado en su totalidad excede los límites de este ensayo y simplemente quedará planteado como una serie de interrogantes. No obstante, debemos realizar algunas reflexiones preliminares sobre la ciencia, la teoría y los métodos científicos para

esclarecer algunos aspectos del objeto de nuestra preocupación.

En primer lugar, constatamos que el conocimiento científico no es el único tipo de conocimiento humano, y que puede definírselo como el descubrimiento progresivo de las leyes objetivas que regulan la naturaleza y la sociedad. En este sentido, la ciencia completa el conocimiento sensorial e intuitivo que está al alcance de cualquier ser humano que observa los fenómenos que lo rodean y en los cuales está inserto. Los conocimientos científicos adquieren una relevancia social significativa en la medida que implican un cierto grado de control social, teniendo importantes efectos económicos y políticos. Sin embargo durante miles de años la historia del hombre ha caminado y avanzado guiada por el conocimiento puramente sensorial y por intuiciones e "instintos" como el de supervivencia. Por ello, no se puede afirmar taxativamente que la evolución de la humanidad está sujeta solamente al desarrollo del conocimiento científico.

Tampoco podemos sostener que la ciencia es algo "nuevo" y exclusivamente correspondiente a los últimos tres siglos. En realidad, ella es el producto de una azaroza búsqueda de las sociedades por develar las leyes que rigen la naturaleza para poder controlarlas y, de esa forma, superar los temores y las calamidades que derivaban de la dependencia ciega que imponía esa naturaleza ignota y, en cierto modo, hostil.

Como dice Bernal: "Las primeras técnicas, y con ellas las ciencias, nacieron de los modos de obtener y configurar los materiales para utilizarlos como instrumentos en la satisfacción de las necesidades humanas primarias; (unas y otras) se desarrollan cuando guardan una relación estrecha y viva con el mecanismo de la producción".[1]

Sin caer en un mecanismo economicista, queremos significar que el conocimiento científico surge y se desarrolla como resultado combinado del crecimiento de las fuerzas productivas y de las luchas sociales que promueven ese crecimiento. La historia nos muestra que la ciencia permite comprender y mejorar las diversas tecnologías que condicionan la producción, y que ello es causa y efecto de profundas mutaciones sociales y políticas, tal como sucedió con la "revolución" científica y tecnológica del siglo XVIII, la cual se expresa en la llamada "Revolución Industrial".

El conocimiento científico es un proceso social en virtud del cual la realidad se refleja en el pensamiento humano; su

finalidad estriba en alcanzar una reproducción exacta de esa realidad objetiva, es decir "la verdad objetiva"; así es que este tipo de conocimiento resulta del descubrimiento de las leyes que realmente explican los fenómenos observados, gracias a la utilización del método científico.

Por lo tanto, para que exista conocimiento científico es preciso que se den las siguientes condiciones:

a) Un cuerpo teórico que esté en relación a un objeto bien determinado

b) Un cuerpo teórico que ofrezca un mínimo de certidumbre frente a las críticas internas y externas

c) La utilización del método de la investigación científica para que las teorías sean sometidas a la prueba de la realidad

d) La posibilidad de explicar los fenómenos estudiados a partir de la aplicación del método de investigación científica y, eventualmente, la de prever las tendencias generales de su evolución (predicción científica).

Evidentemente, las ciencias que estudian la naturaleza (la materia y las formas de movimiento de la misma) fueron las primeras en desarrollarse y las que han alcanzado un más alto grado de precisión teórico-metodológica. En ellas no hay identidad entre el sujeto que observa la realidad y el objeto estudiado, por lo que la contaminación político-ideológica es menor. Asimismo la naturaleza, aún cuando está en movimiento, no se encuentra determinada por la historia social inmediata.

Por su parte, las ciencias sociales y la psicología estudian al hombre y deben hacer frente al desafío de la confrontación empírica, a partir de la ineludible ligazón entre sujeto y objeto (el hombre que estudia la realidad social está inmerso en ella); sus explicaciones están profundamente condicionadas por el marco histórico-social y por las presiones político-ideológicas.

No es el objeto de este ensayo resolver las cuestiones epistemológicas muy complejas que se plantean en las ciencias humanas y, particularmente, en las ciencias sociales. Simplemente queremos enunciar el problema, con la finalidad de aportar algunas reflexiones metodológicas que enriquezcan el debate sobre la validez del conocimiento en ciencias sociales.

Así llegaremos a dilucidar las perspectivas –todavía poco explotadas– que ofrece la utilización del cine como una técnica de aproximación a la realidad social. Sin lugar a dudas, esa

utilización tiene consecuencias metodológicas importantes y de trascendente repercusión en las tareas de aprendizaje y/o de investigación de los objetos de estudio de las ciencias sociales.

II. TEORIAS, METODOS Y TECNICAS DE INVESTIGACION EN LAS CIENCIAS SOCIALES

Como hemos dicho, la ciencia en general requiere de las teorías y del método de investigación para poder cumplir con su finalidad esencial que es develar las apariencias fenoménicas de la realidad.

Vamos a conceptualizar "teoría" y "método" para poder relacionar estos dos elementos constitutivos de la ciencia y, asimismo, situar el alcance y los caracteres de las técnicas de investigación social.

La teoría científica es un sistema de saber generalizado que explica determinados aspectos de la realidad; ella es distinta de la práctica científica pues constituye una reproducción mental de la realidad. También es distinta de las hipótesis; es decir, de los sistemas de saber no comprobados ni verificados. Sin embargo, la teoría está indisolublemente ligada a la práctica científica que permite, a través de la verificación de las hipótesis, construir cuerpos teóricos válidos.

Los caracteres que presenta una teoría científica son los siguientes:

a) La conformación de un sistema de conceptos y categorías y, eventualmente, de un sistema de leyes

b) La ligazón estrecha y necesaria con la práctica científica

c) La existencia de un condicionamiento social e histórico, cuya mayor o menor gravitación depende del tipo de teoría

d) El desarrollo de una estructura interna compleja, constituida por aspectos formales (ecuaciones matemáticas, símbolos lógicos, etc.) y por interpretaciones sustanciales

e) La tentativa de reflejar objetivamente la realidad (la consistencia de una teoría dependerá principalmente del hecho de que esa tentativa tenga éxito).

Las categorías y leyes que conforman las teorías científicas no existen dadas de antemano, sino que son el producto de un proceso de análisis de la realidad que exige la aplicación de un método adecuado. No hay posibilidad de construir una

teoría si no se recorre previamente el "camino" de la investigación.

El método es la manera de reproducir en el pensar y en la práctica los pasos necesarios para llegar a elaborar una nueva teoría o, al menos, para verificar una hipótesis derivada, a su vez, de una teoría preexistente. En este sentido, el método es "el camino" que debe recorrer el científico para investigar la realidad. Algunos rasgos del método científico son los siguientes:

a) El carácter de medio para alcanzar un objetivo y de procedimiento para ordenar una actividad

b) La elaboración de hipótesis que deben ser comprobadas y verificadas a través de la práctica científica; esas hipótesis derivan directa o indirectamente de teorías que pueden ser completadas o desvirtuadas

c) La correspondencia con el objeto que se estudia y con la teoría que se utiliza para estudiarlo

d) La intención de explicar la realidad que, a veces, implica el criterio de la predicción.

De estos caracteres surge la estrecha unidad entre teoría y método; a un paradigma teórico corresponde una método lógica y estructuralmente apropiado para desplegar ese paradigma. Ello expresa una interdependencia entre la elaboración teórica y el camino para investigar la realidad. No puede haber método sin una teoría que lo oriente, pero la teoría necesita del método para su construcción y su desarrollo ulterior.

Las técnicas de investigación están ligadas relativamente al esquema teórico-metodológico pero tienen una cierta autonomía también relativa. En esta autonomía residen su carácter "universal" y, al mismo tiempo, sus limitaciones. El caso de técnicas como las matemáticas y la estadística parece ejemplificador: ellas pueden usarse al servicio de diversos esquemas teórico-metodológicos con singular eficacia, pero no pueden ocupar el lugar de la teoría, y ni siquiera el de la metodología. Con el uso de las mismas técnicas, manejadas con idéntica habilidad, se obtendrán resultados diversos y hasta opuestos si las investigaciones realizadas parten de supuestos teórico-metodológicos diversos u opuestos.

El grado de precisión obtenido por la aplicación de ciertas técnicas matemáticas a la realidad social puede provocar confusiones en la cuestión de diferenciar el método y las técnicas de investigación. Por ello, conviene definir con claridad estas

últimas e intentar establecer el lugar que ocupan en relación con la metodología.

Las técnicas de investigación son medios y mecanismos de recolectar, conservar y transmitir datos obtenidos de la realidad.

Aunque el método y las técnicas suelen presentarse muy ligados entre sí, no se identifican. Las técnicas separadas del método (y, por lo tanto, de la teoría) no adquieren un verdadero grado científico; sólo pueden ordenar datos con cierto grado de precisión, pero nunca pueden explicar la realidad observada.

Sus rasgos esenciales son los siguientes:

a) Proporcionar las normas para ordenar las etapas de la investigación científica a través del llamado diseño de investigación

b) Aportar instrumentos y medios para la recolección y conservación de datos; respecto al acopio de información se distinguen la técnica de investigación bibliográfica y la de trabajo de campo

c) Elaborar sistemas de clasificación

d) Cuantificar, medir y relacionar los datos, aplicando técnicas como las matemáticas, la estadística y la cibernética

e) Proporcionar a la ciencia el instrumental experimental.

Estas consideraciones generales son plenamente aplicables a las ciencias sociales, en las cuales "hoy existe un acuerdo general en que los métodos no pueden sustituir a la teoría ni prescindir de ella, y en que no pueden ser sustituidos por las técnicas ni carecer de ellas".[2]

Sin embargo, en las ciencias naturales los paradigmas teórico-metodológicos se suceden en el tiempo, en la medida que uno se revela más comprensivo y explicativo que el históricamente anterior.

Por su parte, en las ciencias sociales coexisten diversos métodos, cada uno de los cuales remite a una teoría social determinada y privilegia ciertas técnicas de investigación en desmedro de otras. La pluralidad de paradigmas teórico-metodológicos no se complementa sino que ofrece visiones explicativas contradictorias del objeto social estudiado.

Esta diversidad sucede, al menos, por dos razones íntimamente ligadas entre sí:

a) La verificación de las teorías sociales se realiza en última instancia a través de la propia práctica social y queda confiada

a la historia; ello corresponde, sin lugar a dudas, al desarrollo de los principales paradigmas teórico-metodológicos. Existen supuestas "teorías" sobre fenómenos micro-sociales y limitados en el tiempo que podrían escapar a esta afirmación general, pero pensamos que es abusivo hablar de teoría social cuando se fragmenta grandemente la percepción del objeto social. Por lo tanto, las teorías que pueden explicar y, en cierta medida, predecir los hechos que ocurren en la sociedad son aquellas que parten de la certeza que su objeto de estudio es "una totalidad" y que su comprensión es también "una totalidad". En este sentido, las teorías sociales propiamente dichas corresponden a cuatro o cinco paradigmas teórico-metodológicos principales

b) Las teorías sociales globales y explicativas se pueden clasificar entre aquellas que justifican la sociedad existente y que tratan de perpetuarla a través de metodologías de "ajuste"; y aquellas que propugnan la reforma del orden social vigente y que tratan de transformarlo a través de metodologías de "ruptura". Esta división o desgarramiento de la teoría social parece corresponderse con la división social elemental que existe en todo tipo de comunidad humana histórica: una "clase" dominante y satisfecha y una "clase" dominada e insatisfecha.

Como dice el autor citado anteriormente: "La elaboración de una ciencia sobre la sociedad unificada y congruente es una meta que sólo estará al alcance de los sociólogos que estudien una sociedad en la que se haya superado la división de clases".[3]

Por lo tanto, el análisis de la validez científica de las metodologías aplicables al estudio social conduce a la evaluación del proyecto teórico. Del mismo modo, la pertinencia en la aplicación de ciertas técnicas conviene juzgarla en función del paradigma teórico-metodológico que se está desplegando en una determinada investigación social.

Parece utópico pretender una superación del "conflicto teórico-metodológico" vigente en las ciencias sociales, en presencia de un mundo profundamente escindido entre pueblos y clases dominantes y satisfechas y pueblos y clases dominados e insatisfechos.

Pero podemos afirmar que el saber de las ciencias sociales, en la medida que respete la necesaria coherencia teórico-metodológica, se debe desarrollar a través de su práctica social específica como un complemento necesario de la práctica política,

de la artística, de la ideológica, etc. Dicha práctica social específica, que podríamos calificar de práctica científica, tiene una autonomía relativa que ilumina otras prácticas sociales pero, a su vez, debe recibir aportes apreciables del arte, de la actividad política o ideológica, en fin, de la sociedad toda.

Esta "apertura" de las ciencias sociales garantiza el reconocimiento de la contradicción esencial que afecta a su objeto; y, sobre todo, confirma que la historia es el árbitro supremo que validará o refutará sus paradigmas teórico-metodológicos.

III. TEORIA Y METODO DIALECTICOS: SU VIGENCIA Y PROBLEMATICA EN LAS CIENCIAS SOCIALES

No pretendemos, en este ensayo, explicar de forma acabada la mayor validez de algunos de los paradigmas teórico-metodológicos que se proyectan en las ciencias sociales. Pero queremos privilegiar el "enfoque" dialéctico como tema de análisis, con la finalidad de discernir algunos problemas metodológicos que nos parecen pertinentes a la preocupación central de este trabajo: la utilización del cine en la "investigación social". ¿Por qué privilegiamos el paradigma teórico-metodológico dialéctico? Al menos, por dos cuestiones fácticas:

– Queremos contribuir a la edificación de una ciencia social crítica que desmistifique las estructuras de dominación existentes y que contribuya a su transformación. Si las ciencias sociales pierden su sentido "sub-versivo", si renuncian a cuestionar el sentido común, si son domesticadas por cualquier sistema social, pierden buena parte de su riqueza creativa. En este sentido, la teoría y el método dialécticos surgen como una crítica inacabada de la sociedad capitalista y de sus efectos: el colonialismo y el neo-colonialismo. Por lo tanto la permanencia y la indudable hegemonía mundial del modo de producción capitalista remite permanentemente al paradigma dialéctico que se yergue históricamente como su principal censor.

– Queremos también reflexionar a partir de las urgencias de la periferia del capitalismo, la cual está condicionada por el colonialismo y el nèo-colonialismo y padece hoy dramáticas condiciones de vida que constituyen un desafío sin precedentes para el conjunto de la humanidad. En pocos años más, el ochenta por ciento de la especie se debatirá en la miseria

mientras una neta minoría alcanza niveles de opulencia, de poder y de autosatisfacción jamás logrados en la historia del hombre. El carácter conflictivo de estos contrastes alucinantes nos parece obvio y sólo puede ser captado por un enfoque sociológico que propugne reformas profundas a través de metodologías de "ruptura".

Por otra parte, la ciencia puede dar la impresión engañosa de una construcción terminada y asentada sobre cimientos inmutables. Sin embargo, tanto las ciencias naturales como las sociales se encuentran en perpetua evolución y se transforman constantemente, tal como lo sugiere desde sus orígenes el pensamiento dialéctico. La constatación generalizada de la relatividad de todo conocimiento humano, y del científico en particular, ha conducido a revalorizar la "actividad" dialéctica que, si bien no asegura la plena objetividad de la actividad cognoscitiva, desenmascara el supuesto carácter absoluto de las leyes científicas.

Por ello, la teoría de la relatividad de Einstein es considerada un hito en la historia del pensamiento científico. "De acuerdo a esta teoría, el espacio y el tiempo no son sino abstracciones; en realidad, existe el espacio-tiempo y ello no es independiente de los objetos que contiene ni, en consecuencia, del observador que lo mide. Este cuadro espacio-temporal, del cual la física clásica hacía un absoluto, también es relativo; él depende del nivel de la realidad que nos es proporcionado por los sentidos".[4] Es decir que el conocimiento de la naturaleza también depende de la "ubicación" del observador y de la imposibilidad de separar esencialmente la cosa observada de ese observador o, mejor dicho, el objeto de estudio del experimentador.

Los caracteres permanentes de las ciencias sociales refuerzan el sentido relativo de la tentativa científica en el área de las investigaciones sobre la sociedad; por lo tanto, el método dialéctico –surgido justamente al contacto de la realidad económico-social– parece altamente adecuado para este tipo de estudios.

Utilizando la dialéctica se puede dar cuenta de, al menos, dos dificultades del conocimiento sociológico. En primer lugar, la experimentación sólo puede realizarse a través del proceso histórico y, en segundo término, el observador está profundamente inserto en la estructura social estudiada.

Por su parte, el método del pensamiento dialéctico presen-

ta los rasgos siguientes:

a) *El principio de dualidad:* Se puede formularlo afirmando que no existen categorías teóricas y conceptos sin una experiencia empírica preexistente; e, inversamente, no existen experiencias empíricas que no estén mínimamente informadas por categorías teóricas.

Gonseth afirma que "no existe ningún sector del conocimiento científico, y muy probablemente del conocimiento en general, que pueda ser totalmente reducible a un conocimiento absolutamente empírico o a un conocimiento puramente teórico. Por lo tanto, parece que siempre el aspecto teórico y el aspecto empírico deben permanecer indisolublemente ligados (. . .) a través de todas las tentativas de conferirles al uno y al otro un máximo de independencia y de eficacia".[5]

b) *El "diálogo" de lo concreto y lo abstracto:* Una antigua concepción sobre el conocimiento está basada en el supuesto de que la simple percepción de la realidad nos permitirá acceder a la forma concreta del objeto; por su parte, la mente humana formaría la idea abstracta a través de una acción posterior a la percepción inicial, conservando del objeto nada más que sus caracteres esenciales. Esta concepción separa en el tiempo el acto de captar la realidad y el de construir la abstracción. Por el contrario, la dialéctica sostiene que un concepto totalmente abstracto, y que no se refiera a alguna realidad concreta, carecería de sentido. Al mismo tiempo, afirma que la representación mental de un objeto, presuntamente espontánea, es el resultado de una suerte de abstracción inconsciente, pues no hay producción de ideas sin una trama abstracta que las sustente necesariamente. La pura captación de lo concreto parece tan utópica como la representación totalmente abstracta de la realidad.

Más aún, el método del pensamiento dialéctico consiste en un "ir y venir" incesante de lo concreto hacia lo abstracto y de lo abstracto hacia lo concreto. Se parte de la reproducción mental de la estructura del objeto estudiado (abstracción) y luego se comprueba si dicha representación es válida (pasaje a lo concreto). Se formula entonces una ley que disuelve las apariencias engañosas (pasaje a lo abstracto) y se vuelve a verificar la validez de esa ley, a través de la práctica transformadora de la realidad (pasaje a lo concreto).

c) *Estrecha relación entre el sujeto y el objeto del conoci-*

miento: Para el pensamiento dialéctico y su método, las leyes que regulan la realidad no son independientes de la estructura del sujeto cognoscente y, a su vez, ésta no es independiente de la constitución de esa realidad. La formación de una ciencia determinada y la de la mentalidad del científico se condicionan recíprocamente.

Esta premisa es un corolario de la cosmovisión dialéctica, por la cual el pensamiento humano es un fenómeno natural del mismo género que cualquier otro fenómeno de la naturaleza. Tanto las ideas como las cosas están regidas por el principio de la "penetración de los opuestos", punto de partida del razonamiento dialéctico. Según él, no existe ninguna contradicción ni diferencia que no pueda reducirse a la unidad y, al mismo tiempo, los fenómenos son tan absolutamente distintos y opuestos como iguales entre sí.

Respecto a la relación objeto-sujeto del conocimiento, "el espíritu humano puede agrupar las cosas en unidades, aún en el caso de las contradicciones y los antagonismos más violentos; por otra parte, puede, de un modo ilimitado, disgregar las cosas en antagonismos. El espíritu humano puede comprobar esta unidad y esta diferenciación ilimitada porque una y otra se dan en la naturaleza".[6]

d) *Carácter histórico del conocimiento:* El pensamiento se encuentra en constante evolución porque la adquisición de nuevos conocimientos implica una reelaboración del saber preexistente, al cual dichos conocimientos nuevos se integran, modificándolo y adaptándolo.

Por lo tanto, la ciencia se transforma permanentemente, condicionada por el contexto intelectual del medio histórico y de la época de la que es tributaria. A menudo, se usan conceptos y categorías teóricas recibidos por nuestra generación que se irán modificando por el uso novedoso que se hace de ellos. El saber es necesariamente histórico. Si quisiéramos escapar a esta constatación, que implica una limitación de las posibilidades de conocer, la evolución futura de la ciencia nos demostraría la ilusión de nuestra actitud soberbia. La verdad no subsiste frente al avance de la capacidad cognoscitiva. Como dice Gagnebin, "la verdad está siempre en las nociones y los temas contingentes que determinan su estructura racional. No es posible aislarla. Ella no se libera de un sistema de nociones sino pasando a otro sistema (nuevo)".

Puede afirmarse que el verdadero conocimiento es aquel

que rompe con el pensamiento del pasado, apoyándose en él y criticándolo.

Esta premisa es también un corolario del principio dialéctico por el cual todas las cosas y todas las ideas se desarrollan y se transforman, es decir que son procesos. El movimiento y la modificación son absolutos mientras la existencia de las cosas y las ideas y su propia extinción son relativas y limitadas. Dicha transformación se realiza a través de las contradicciones y mediante la negación de una época. Como dice Thalheimer, "la negación es la forma más general de reflejarse en el cerebro el movimiento o transformación de las cosas ... La negación de una cosa está sometida a la ley de la transformación de las cosas en su opuesta. La negación es a su vez negada. Por esto hablamos de la negación de la negación"[7].

e) *Carácter inacabado y provisorio del conocimiento:* El saber se va modificando incesantemente y se encuentra ligado a la historia y jamás detenido en el tiempo. En la ciencia la solución de un problema conduce a nuevos problemas y a la búsqueda de nuevas soluciones.

Los resultados de las investigaciones científicas, aún en las ciencias llamadas "exactas", son "en general" ciertos y ajustados a la verdad objetiva. En realidad, el progreso científico consiste en descubrir errores cada vez más insignificantes.

La historia de la ciencia nos confirma su carácter esencialmente inacabado y provisorio; son decenas las adquisiciones científicas del pasado (sistemas de pensamiento, leyes, etc.) que se consideraron alguna vez como definitivas y después han sido revisadas y modificadas profundamente.

Algunos autores tratan de explicar esta característica del conocimiento humano a través de consideraciones psicológicas; el espíritu o la psiquis se construyen por medio de la edificación de la ciencia y del conocimiento en general y, a su vez, la ciencia es el resultado del desarrollo de la psiquis, es decir que no hay principios racionales pre-existentes en el espíritu, gracias a los cuales se construiría la ciencia. Tampoco hay principios universales y necesarios, dados "a priori" y, en consecuencia, intangibles. Es que la ciencia es, sobre todo, un hecho social. A medida que se desarrollan las fuerzas productivas y se van transformando las formas de las luchas sociales, la ciencia evoluciona, avanza y se modifica. La doctrina tradicional de una racionalidad absoluta e inmutable no es más que una ideología deformadora de la realidad; ella

no resiste la crítica de la psicología ni la de un estudio sociológico encarado con un sentido histórico elemental.

Consecuencia principal de la provisoriedad e inestabilidad del saber es una actitud mental abierta, es decir dispuesta a asumir todas las ideas y los hechos que estén en contradicción con el pensamiento vigente. Por lo tanto, esa mentalidad debe tender a decir "no", tanto a la ciencia de ayer como a la nueva hipótesis que es preciso verificar adecuadamente. En uno y otro caso, el científico debe proceder a cambiar ciertas formas habituales de pensamiento, predominantemente conformistas, y desarrollar una actitud de desconfianza hacia todo tipo de proposiciones científicas, sean éstas antiguas y quizás superadas por la evolución socio-histórica, sean éstas demasiado novedosas y, por lo tanto, insuficientemente comprobadas.

Otra consecuencia de la provisoriedad es que todo sistema científico debe permanecer abierto y prestarse a transformaciones ulteriores, sean éstas parciales o, incluso, generales y globales.

Apreciados los rasgos más signficiativos del método dialéctico, pasaremos revista a algunos problemas teóricos y prácticos que presenta este enfoque teórico-metodológico, de particular importancia para nuestro estudio:

En primer lugar, cabe preguntarse si el método dialéctico es una simple actitud dinámica del intelecto, o si dicha actitud se corresponde además con una forma de ser de la realidad.

Nos parece que la dialéctica no deriva mecánicamente de la lógica interna de los objetos estudiados, pero si no existiese una cierta correspondencia entre la actitud mental dialéctica y lo que realmente sucede en esos objetos, estaríamos desarrollando una experiencia en gran medida vana. La dialéctica constituye un aporte esencial al concocimiento científico porque amplias franjas de la realidad se encuentran en movimiento perpetuo, regido por relaciones contradictorias que determinan una constante modificación de esas realidades. El proceso dialéctico constituye, a nivel científico, la depuración del conocimiento bajo la presión de un contacto experimental con el cual se confronta el intelecto, pero además es un intento de reproducir la realidad tal cual es. Ello distingue al método dialéctico de los otros paradigmas teórico-metodológicos.

Sin embargo, este es un punto en el cual no coinciden todas las opiniones contemporáneas. Ciertos autores reducen el

concepto de dialéctica a una actitud de la mente humana, independiente de la estructura de "lo real".

En consecuencia, podemos interrogarnos sobre la particular vigencia del método dialéctico en el área de las ciencias sociales.

La estructura de la realidad social es esencialmente conflictiva, al menos en las sociedades históricamente conocidas; su grado de conflictividad varía según la correlación de las fuerzas sociales (clases, grupos) y esta correlación se despliega de forma variada a través de la historia. Hay épocas en que se pueden acordar pactos o contratos sociales que canalizan institucional y jurídicamente las luchas sociales. Hay épocas (desgraciadamente frecuentes) en las que el enfrentamiento entre clases desborda los parámetros jurídicos-institucionales. Pero siempre hay conflicto, latente y oculto o expreso y visible.

Esta característica constitutiva de la realidad social determina que el método dialéctico sea particulamente aplicable a las ciencias sociales, y que también sea un instrumento indispensable para generar teorías válidas que partan de una reproducción mental correcta de esa realidad. En este sentido se corrobora nuesta afirmación anterior: el método dialéctico es algo más que una simple depuración del conocimiento adquirido. Sin embargo, también cabe afirmar que esta depuración está incluida en la dialéctica y ella implica una permanente actitud anti-dogmática, abierta dinámicamente a los cambios de la realidad, dispuesta a incorporar nuevos conocimientos superadores de los ya adquiridos.

Este dinamismo se expresa tanto en la realidad como en el intelecto, evolucionando de la afirmación (tesis) a la negación (antítesis), de lo cual surgirá una síntesis que permite recomenzar indefinidamente una nueva tríada.

IV. EL CINE Y LAS CIENCIAS SOCIALES

En el siglo XX fue creada una nueva expresión artística, congruente con el desarrollo tecnológico de nuestra época: el cine. Este es el producto de una exitosa combinación de cintas de celuloide, piezas de cristal con forma de lentes y alambres por los cuales corre energía eléctrica.

También el cine se corresponde con un período de la historia social en el que el protagonismo de las masas tiende a incrementarse. Mientras las otras expresiones de arte habían sur-

gido de los grupos más selectos de las sociedades, el cine se desarrolló en primitivos salones de entretenimiento y en las vecindades de cantinas de barrio, de dudosa fama. Al principio fue ignorado y hasta combatido por importantes fracciones de las burguesías dominantes, por lo menos hasta que éstas comprendieron el rol social significativo de la recreación popular.

Aun siendo recuperado por los grupos dominantes y transformado en una industria que puede arrojar portentosas ganancias, el cine conserva su carácter de "arte popular" y es la forma más conocida de narración del siglo. Vastos sectores sociales no leen literatura ni conocen los museos de arte pero frecuentan masiva y regularmente una sala cinematográfica. Los jóvenes de los sectores sociales subordinados y de los países periféricos son socializados, en buena medida, por el cine, única manifestación artística y cultural a la que tienen acceso después de un corto (a veces nulo) pasaje por la escuela primaria.

Pese a estos caracteres singulares y novedosos, enraizados en la evolución de la sociedad industrial, el cine es una forma artística de narrar hechos e historias, a través de imágenes en movimiento acompañadas de sonido. Su proximidad con el teatro y la novela parece evidente, por lo que es innecesario abundar sobre ella. El llamado "lenguaje cinematográfico" distingue al cine de otras artes, dando lugar a su especificidad; pero no altera su naturaleza artística esencial, que lo constituye en un objeto de estudio de la Sociología del Arte.

V. EL CINE COMO OBJETO DE ESTUDIO SOCIOLOGICO

El arte es un modo de comprender y de actuar que abarca la totalidad de la experiencia humana. El artista no se limita a crear objetos bellos (de valor estético) sino que está asociado a las más diversas formas de acción, concibiendo técnicas, representaciones e instituciones que expresan el medio social en el cual desarrolla su actividad. Esta creación artística integral tiene como finalidad reproducir, a través de una relación simbólica, algunos aspectos de la realidad (la naturaleza, la vida social o la vida psíquica); nadie discute actualmente el fundamento "real" de toda representación artística.

Sin embargo, la imagen artística no representa materialmente el objeto que la inspiró, aun cuando se trate de pintu-

ra figurativa o de fotografía. Existe pues una distinción fundamental entre imagen y objeto representado que es preciso tener en cuenta para analizar la significación social del arte. Toda imagen artística es el término de una experiencia de su autor y, al mismo tiempo, el inicio de múltiples reflexiones que surgirán en los espectadores y en el propio autor. En el caso del cine, la visión fílmica nos permite captar configuraciones que no son idénticas a los elementos que las componen y que, simultáneamente, se integran entre sí. Por ello, es normal que la película (o partes de ella) provoque diversas interpretaciones entre espectadores del mismo nivel cultural o intelectual. De hecho, la historia de los más diversos géneros del cine certifica que los elementos materiales de la imagen pro yectada no coinciden generalmente con lo que el cineasta ha visto en la realidad o en su propia psiquis; ni tampoco se corresponden con lo que el espectador capta de esa imagen, adaptándola a su propia experiencia.

Entonces cabe afirmar que la imagen artística no se confunde ni con la realidad de la cual surge ni con la realidad percibida por el observador de la obra acabada; ella es un signo o una mediación que implica una recreación del objeto representado, pero nunca una restitución del mismo.

El arte siempre se refiere a la realidad y la expresa imaginariamente, por lo cual sería posible acceder a dicha realidad si se pudiese reconstruir el camino seguido por el artista, recorriéndolo en sentido inverso. En todo caso, una obra artística nos proporciona pistas para aprehender el objeto que inspiró al autor de la imagen observada. Por otra parte, el hombre produce obras de arte, sea para mantener las estructuras que sostienen la sociedad, sea para socavarlas y transformarlas, promoviendo su sustitución por aquellas que se anticipan en el nivel de lo imaginario. Por ello, el artista expresa, a veces, las creencias y las tradiciones más sólidas de un grupo social; y, en otras oportunidades, esquemas de representación novedosos, abstractos, rechazados parcialmente por la misma sociedad en la cual desarrolla su obra. Estos dos aspectos del arte revelan un carácter de autonomía social relativa de los artistas, frecuente en otras actividades sociales y que hemos analizado para el caso de la ciencia.

Siendo la naturaleza propia de la actividad artística una comprensión intuitiva de la realidad, es preciso situar los alcances y límites de una sociología del arte que involucre al

cine como posible objeto de estudio.

En primer lugar, la sociología puede analizar las condiciones sociales que determinan o, al menos, influencian la producción artística o las que son afectadas o modificadas por ella.

Si nos referimos más concretamente al cine, deberíamos analizar los siguientes aspectos:

a) La naturaleza social de los grupos creadores y consumidores de películas, sus fines económicos y políticos, su estructura ideológica y su forma de relacionarse

b) Los diversos tipos de películas, a través del estudio combinado de sus formas y de sus contenidos, con la finalidad de determinar el rol social que ellos juegan.

c) Los modos de financiamiento, de promoción y demás componentes económicos y financieros de una obra cinematográfica, con la finalidad de analizar el grado de influencia de esos factores en la creación artística.

También la sociología puede "usar " ciertos productos cinematográficos para estudiar una sociedad determinada o aspectos de ella. Esta exploración se debe realizar tomando las debidas precauciones, en parte derivadas de algunas reflexiones anteriores. Las películas, como las novelas, no reproducen la realidad tal cual ella es; como ya dijimos, el cine transmite una "imagen" de un grupo social o de un hecho social, la cual puede dar lugar a múltiples interpretaciones. Por ello, el cine nos entrega nada más que el equivalente a una "pista", que debidamente utilizada, nos ayudará a encontrar el sentido objetivo de la realidad social estudiada.

Para "de-velar" los mecanismos reales que determinan un fenómeno social partiendo de expresiones artísticas, las ciencias sociales han elaborado, entre otras, la técnica del análisis de contenido, de muy factible utilización para el caso del cine.

Otra forma de utilizar la producción artística para analizar la evolución de la sociedad es confrontar sus principios fundamentales y sus modos de aplicación (en este caso los del cine) con otros sistemas expresivos de una época (por ejemplo, las matemáticas, la lingüística u otras disciplinas científicas). Esta suerte de "sociología del arte comparada" nos puede conducir a sorprendentes revelaciones acerca de la existencia de los mecanismos mentales y culturales que rigen las sociedades; a título de ejemplo, señalamos notables analogías entre la evolución operada por las ciencias físico-matemáticas durante

este siglo y la que, simultáneamente, se produjo en las artes plásticas. Una verdadera comprensión del pensamiento científico y su relación con el arte deriva necesariamente hacia el estudio de la base material en la cual operan una y otra actividad.

La tentativa de explicar la obra de arte por sus raíces sociales puede ser criticada (y lo ha sido) como una vía de invalidar o desmerecer la belleza en sí de la pintura, la escultura o el cine. Otros opinan que "desencanta" la experiencia artística del creador y del espectador.

En realidad, estas reacciones hostiles frente a la sociología del arte parten de una justa reacción contra la tendencia que mostraron algunos sociólogos que reducían la creación artística a un conjunto de factores económicos y sociales; pero también el rechazo del análisis sociológico surge de una corriente "esteticista" que se corresponde con el más puro idealismo filosófico-social. El arte sería, según ella, una búsqueda de la belleza y la armonía, sin ningún tipo de dependencia significativa respecto del contexto social. Si esta postura anti-sociológica pareciera fácilmente desechable a la luz de la experiencia histórica, la sociología del arte no puede superar totalmente el debate implícito en el binomio "arte - expresión social" contra "arte - por - arte". Es que el encuentro entre el nivel imaginario y el nivel socio-económico plantea problemas de difícil resolución.

Sin embargo, la institucionalización creciente del arte y su transformación en una actividad económica de gran magnitud (es el caso de la industria cinematográfica) va diluyendo el debate entre "reduccionistas" y "esteticistas" a una polémica vana. Ni el arte es pura expresión de la estructura económico-social, ni tampoco es independiente de ella. Su autonomía relativa (respecto de la estructura) está determinada por la existencia real del genio artístico creador, el cual surge de la sociedad y se encuentra con ella pero no es su expresión mecánica o simiesca; más aún, a veces ese genio creador se rebela contra el orden social vigente y, como ya dijimos, prefigura –a nivel imaginario– una nueva forma de organización social.

Sobre todo, la correcta aplicación del método dialéctico –llevada a cabo por Lukacs y Goldman– pareciera resolver con éxito los interrogantes más espinosos que surgen al contacto de las obras de arte y su trascendencia social. Ambos autores estudiaron principalmente la significación de la literatura,

pero muchas de sus reflexiones son perfectamente aplicables al estudio sociológico del cine y a los estudios sociológicos inspirados en el cine.

VI. EL CINE COMO TECNICA DE INVESTIGACION SOCIAL

Entre los metodólogos no existen dudas acerca de la posibilidad de conocer estructuras sociales a partir del estudio de obras de arte (novelas, poesía, películas), para lo cual existen técnicas muy elaboradas como el mencionado análisis de contenido. Sin embargo, la utilización del cine como método o como técnica de investigación social no ha sido debidamente tratada por la mayoría de esos metodólogos.

En primer lugar, existen problemas teóricos que aparecen esbozados en nuestra exposición anterior. Nunca podrá hablarse del cine como un método de investigación social, según la definición que hemos desarrollado en el punto 1. Sin embargo, el filmar puede ser considerado una técnica que facilita las encuestas, que permite construir "historias de vida" y que puede describir con gran precisión totalidades microscópicas y no demasiado complejas, como la vida de un barrio, de una aldea rural o de otro tipo de sociedades intermedias.

Ahora bien, cabe preguntarse si poner el cine al servicio de la investigación social es hacer arte. El producto de una encuesta filmada o de una "historia de vida" llevada al celuloide ¿es una obra de arte?

Normalmente, la tarea de filmación estará a cargo de un cineasta (en caso contrario, la posibilidad de fracaso total o parcial es muy grande), y ese cineasta, consciente o inconscientemente, tratará de hacer arte y de crear una obra de arte. Lo mismo cabe pensar del camarógrafo o del iluminador. En estos casos, la pregunta "encuesta-obra de arte" sería una mediación o "imagen" de la realidad, pero no una representación estricta de la misma, como hemos visto en el sub-punto anterior.

Por otra parte, el método positivista o el neo-positivista, en la medida que privilegian las técnicas cuantitativas, "desconfían" de una técnica esencialmente apta para la captación cualitativa de los fenómenos sociales.

Finalmente, cienastas que se dedican a hacer cine documental ("cine-verdad") afirman que prácticamente no hay fronteras entre las películas de ficción y las documentales. Por ejem-

plo, Jean Rouch dice:"El cine, arte del doble, es desde ya el pasaje del mundo de lo real al mundo de lo imaginario ...[8] Estas aseveraciones, aun siendo discutibles, confirmarían la hipótesis por la cual se sostiene que el cine crea "imágenes" o mediaciones de la sociedad, distintas del objeto real y, por lo tanto, engañosas. Si así fuera, sería poco fiable la recolección de datos realizada por medio de una cámara cinematográfica.

Por otra parte, también existen problemas prácticos que limitan la utilización del cine en la investigación social. La filmación encarece el costo de un proyecto, exige una cuidadosa tarea de coordinación inter-disciplinaria y, pese a todas las precauciones, puede resultar un esfuerzo efímero desde el punto de visa del científico social.

Todo ello explica la desconfianza y hasta cierto rechazo que parecieran mostrar los metodólogos hacia el uso de una técnica no convencional de investigación social como es el cine.

Analizando estos argumentos a la luz de nuestras reflexiones metodológicas anteriores, vamos a emitir algunas hipótesis contrarias a ese rechazo "a priori" del cine como medio apropiado para realizar tareas investigativas o de apoyo investigativo en las ciencias sociales.

Estas hipótesis parten de la convicción de que es preciso abrir la perspectiva del empleo de las vastas potencialidades de los medios audiovisuales, sea para conocer ciertos fenómenos sociales, sea para difundir esos conocimientos. Asimismo, creemos que esa apertura debe realizarse con prudencia y atendiendo a las limitaciones teórico-metodológicas que realmente existen en el uso del cine, y del arte en general, como fuentes de información objetiva.

a) Creemos –y lo sostuvimos– que las técnicas de investigación adquieren un verdadero nivel científico si están encuadradas en un contexto teórico-metodológico coherente. Por ello, el cine sólo puede ser una técnica de investigación (nunca un método), la cual será más o menos exitosa si se la pone al servicio de un proyecto presidido por un marco teórico-metodológico consistente

La subjetividad del cineasta, como la de otros encuestadores, será neutralizada por ese marco consistente. En el supuesto de que sea más difícil dicha neutralización –pensamos que lo es–, es necesario reforzar los controles que la teoría y el método deben ejercer sobre cualquier técnica.





El Tinku, de **Peter Parodi (1983). Fotos Tito La Penna**

Vale la pena insistir en que un encuestador tradicional también puede incurrir en subjetividades que el sociólogo debe amortiguar preparando un cuestionario libre de "contaminación ideológica" deformante. También existen consejos técnicos para evitar que la observación directa sobre el terreno sea perturbada por la propia subjetividad del investigador.

Por ello, sugerimos que es necesario profundizar el problema de la técnica cinematográfica en la investigación social, atribuyéndole ciertas normas estrictas que disminuyan al máximo las distancias existentes entre la "imagen" captada por el cineasta y el objeto real estudiado.

Asimismo, es preciso que exista una estrecha colaboración entre el investigador social y el cineasta, quienes deben estar compenetrados en un mismo proyecto teórico-metodológico, con la finalidad de complementar sus particulares aproximaciones a la realidad.

b) También creemos que la pertinencia en la aplicación de ciertas técnicas depende del enfoque teórico-metodológico que preside la investigación.

En este sentido, la utilización del cine parece corresponderse claramente con el paradigma dialéctico, tal como lo difinimos anteriormente. El pensamiento dialéctico, correctamente aplicado, resuelve las contraposiciones existentes entre lo concreto y lo abstracto, entre el sujeto y el objeto y, también, entre la "imagen" y la "realidad", a través del principio de la "penetración de los opuestos" y del "ir y venir" incesante de lo concreto a lo abstracto y de lo abstracto a lo concreto.

Por ello, parecen coherentes con su concepción teórica las reservas que emiten, sobre todo, ciertos metodólogos positivistas frente a la perspectiva de una mediación cinematográfica como fuente de información social. Sólo una visión dialéctica, superadora de los métodos preferentemente cuantitativos, puede apreciar y aprovechar en profundidad las riquezas que derivan de la utilización del cine como técnica de investigación social.

c) La dialéctica –más claramente que otros paradigmas– asume el carácter conflictivo del objeto social estudiado y supone que la verificación de las hipótesis se realiza en última instancia a través de la práctica social que incluye la práctica artística. Por lo tanto, la dialéctica –al mismo tiempo que afirma la práctica científica– está más preparada para recibir aportes provenientes de la vida política, del arte, de la ideolo-

gía ... El carácter inacabado que, en un sistema de pensamiento dialéctico, se le atribuye al conocimiento científico y a las propias hipótesis, hace comprensible y coherente la utilización del cine en la investigación social, aun si de esa utilización resultase una "contaminación artística" del objeto observado. Esa "contaminación artística" será reabsorbida por el movimiento verificador de la totalidad social.

d) Las ventajas prácticas del cine como técnica de investigación son muchas y compensan ampliamente las dificultades. El cine sonoro fija cosas y hechos fugaces que se diluyen después de cierto tiempo y que la memoria humana no hubiera podido retener.

Por otra parte, el cine puede ahorrar mucho tiempo al investigador y, por lo tanto, abaratar el costo de ciertos proyectos.

Las películas pueden ser vistas tantas veces como el investigador desee, pudiendo así completar, de forma más acabada, la evaluación del hecho observado. Al ojo humano suelen escaparse detalles que sólo se advertirán con una repetida observación de ciertos objetos.

e) Hemos señalado que el análisis de contenido es una técnica que permite determinar las raíces sociales de las obras de arte, así como las de todas las manifestaciones ideológicas. Eventualmente, los materiales filmados durante una encuesta cinematográfica podrían ser controlados a través de la aplicación del análisis de contenido para "purificarlos" de contenidos ideológicos o subjetivos.

Cabe subrayar que el análisis de contenido es otra técnica y que los diversos paradigmas teórico-metodológicos la utilizan de forma diversa. Para el enfoque dialéctico, el análisis de un texto o de una ideología global debe conducir a determinar el papel que juega el desarrollo de las luchas sociales, determinadas en última instancia por la estructura económica, en la producción de ese texto, de esa ideología o, en nuestro caso, de una película.

Para obtener ese resultado, el análisis de contenido se convierte en un análisis genérico que distingue las manifestaciones ideológicas o artísticas, los mecanismos de producción de dichas manifestaciones, y las estructuras socio-económicas condicionantes de los mencionados mecanismos y de su actuación.

f) Finalmente, las encuestas cinematográficas, debidamente

comentadas, pueden convertirse en documentos de difusión masiva, gracias al enorme poder que ejercen los medios audiovisuales sobre los sectores mayoritarios de las sociedades de masas actuales.

Esta difusión contribuiría a romper el relativo aislamiento de las ciencias sociales, a menudo confinadas al ámbito académico o al de pequeños círculos de iniciados.

Esas mismas encuestas, quizás adaptadas, u otros materiales cinematográficos, preparados adecuadamente, pueden convertirse en vehículos de formación e información para los estudiantes de ciencias sociales de diversos niveles. Muchos temas de estas disciplinas serían más comprensibles y mejor internalizados si se los transmitiese a través de las técnicas audiovisuales en plena expansión. Asimismo, ello conduciría a que trabajos de tesis, condenados generalmente al archivo de una biblioteca, pudieran ser difundidos parcial o totalmente si se los preparase con la utilización del cine.

VII. CONCLUSIONES

Se abren promisorias perspectivas para las ciencias sociales en nuestro país, después de años de marginación o de exilio.

Por ello, nos sedujo la idea de reflexionar sobre la aplicación del cine en la investigación sociológica, puesto que ella abre nuevas perspectivas metodológicas, amplía las áreas de observación y puede contribuir extraordinariamente a difundir los hallazgos de las diversas disciplinas que conforman el universo de dichas ciencias sociales.

El desarrollo del "cine-verdad" o "cine-directo" ha alimentado las meditaciones de los sociólogos sobre el valor de la encuesta filmada y ha comenzado a romper la indiferencia con la que ese tipo de técnica había sido tradicionalmente tratada.

Sin embargo, no faltan los problemas teóricos y prácticos para poder incorporar legítimamente el cine al instrumental corriente de los científicos sociales.

Nuestro ensayo ha intentado dar una solución mínima a esos problemas y ha establecido algunas hipótesis que promueven la adopción del cine como técnica de investigación social. Sólo la puesta en marcha de este tipo de experiencias confir-

mará la validez de nuestras apreciaciones en el ámbito de nuestro país.

Buenos Aires, diciembre de 1983

NOTAS

(1) BERNAL, J. D., *Historia social de la ciencia*, Ed. Península, Barcelona, 1968 (2 vol.).

(2) SERRANO, Manuel M., *Métodos actuales de investigación social*, Akal Editor, Madrid, 1978, pág. 7.

(3) SERRANO, Manuel M., *op. cit.* pág 8.

(4) BACHELARD, M., *La formation de l'esprit scientifique*, Ed. Vrin, París, 1958.

(5) GONSETH, G., "Dialéctica", Número 22, del 15 de Junio de 1952, pág 104.

(6) THALHEIMER, A., *Introducción al materialismo dialéctico*, Ed. Cultura Universitaria, Lima, 1970.

(7) THALHEIMER A., *op. cit.* pág 94.

(8) Declaraciones en "Jean Rouch", Ministére des Affaires Etrangéres, Paris, 1981.

BIBLIOGRAFIA

Algunas obras que orientaron nuestra reflexión y seguramente la amplían y completan:

DUVIGNAUD, J.: *Sociología del arte*, Ed Península, Barcelona, 1969.
FRANCASTEL, P.: *Peinture et Société*, Ed. Audin, París, 1957.
GOLDMAN, L.: *Structures mentales et création culturelle*, Ed. Anthropos,París, 1970.
HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y del arte*, 3 vol., Ed. Guadarrama, Madrid, 1967-1972.

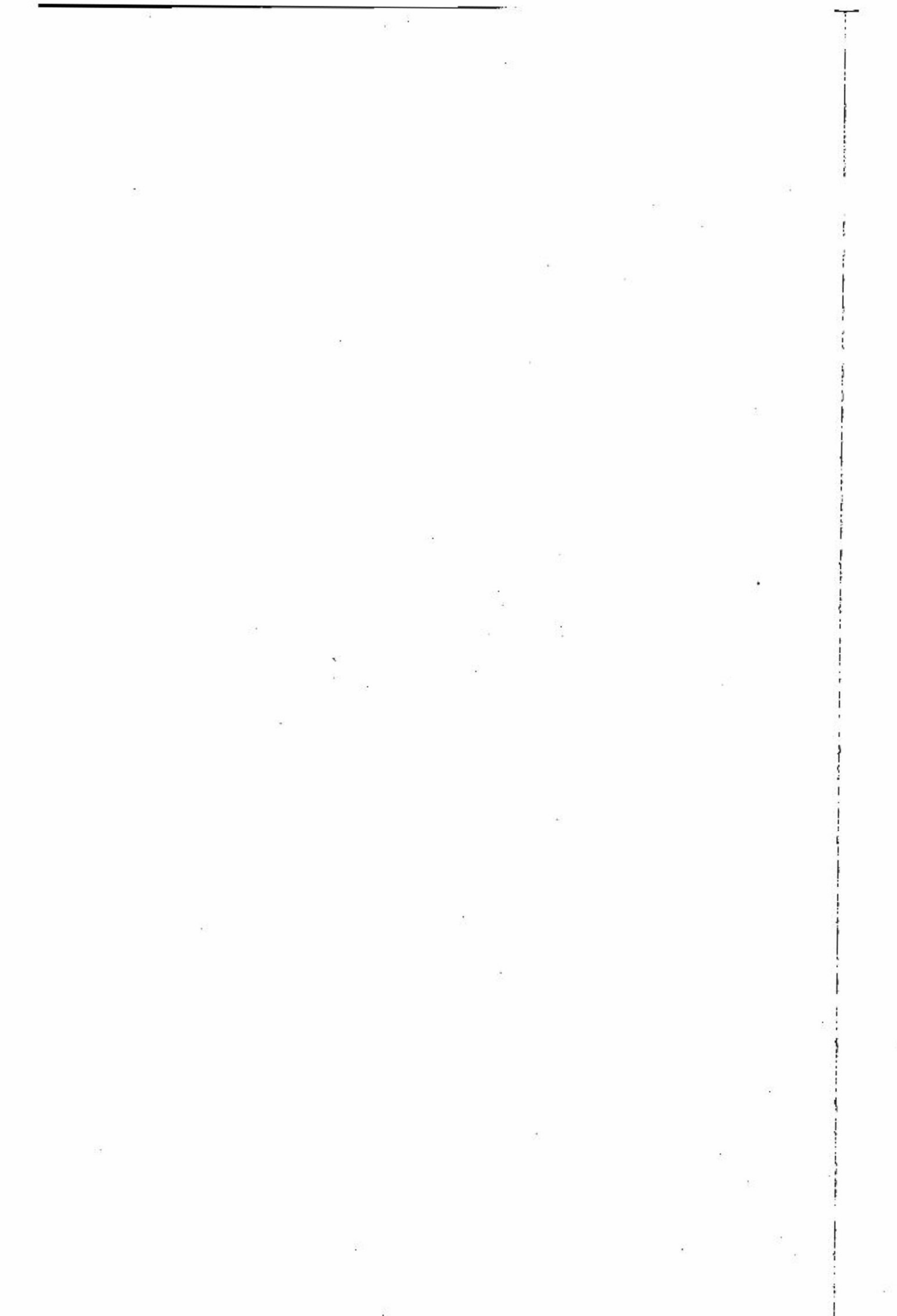
KAVOLIS, A.: *La expresión artística: un estudio sociolócico.* Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1968.
LUCKACS, G.: *Sociología de la literatura*, Ed. Península, Barcelona, 1968.
RAPHAEL, M.: *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art,* Ed. Excelsior, París, 1953.



Indice



Se terminó de
imprimir en A.B.R.N.
Producciones
Gráficas, Oyuela 438,
Villa Domínico, Pcia.
de Buenos Aires,
en el mes de marzo
de 1985



La utilización de la cámara para registrar la realidad del "otro", o enfocar lo extraño como cotidiano, es algo tan viejo como el cine. No obstante, el concepto de documental se definiría tres décadas después, como secuela de la ruptura de Vertov y Flaherty con el cine de estudio. Pero quizás a quien más debe el cine antropológico es a Jean Rouch, cuya rica experiencia fue trayendo al tapete sus aspectos específicos, tanto teóricos como metodológicos y técnicos, por lo que la sana crítica a su obra es un buen modo de abordar la complejidad de esta problemática.

Mas tanto Flaherty como Rouch soslayaron la situación colonial en que se hallaban inmersos sus personajes, al igual que la antropología clásica. Un cine así entendido no sirve más que para extender por anticipado a esos pueblos un certificado de defunción. ¿Por qué no cuestionar las razones de Occidente, que fundan siempre la necesidad del etnocidio, y ayudar a esos oprimidos a sobrevivir, desarrollando sus propios valores y posibilidades? No puede justificarse ya un cine antropológico cebado en lo exótico, que se desentienda del colonialismo. El cineasta deberá integrar la búsqueda estética con una búsqueda ética, que lo comprometa con la realidad conflictiva que quiere documentar. Este libro se propone ilustrarlo sobre las trampas que deberá sortear para hacer un film auténtico, no deformado por el etnocentrismo, y también alentar a los científicos sociales a perder el miedo al cine como técnica de investigación y eficaz vehículo para desatar procesos colectivos de conciencia.



CINE, ANTROPOLOGIA Y COLONIALISMO

Compilación y Prólogo
de Adolfo Colombres

